

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

MLADEN PAVIČIĆ

SPREMEMBE PRIPOVEDOVALCA V NOVEJŠEM MADŽARSKEM IN SLOVENSKEM ROMANU

Doktori Iskola: ELTE BTK Irodalomtudományi doktori iskola
Doktori Iskola vezetője: Kulcsár Szabó Ernő MHAS egyetemi tanár
Program: Szláv irodalmak és kultúrák az európai kontextusban
Program vezetője: Milosevits Péter, habilitált egyetemi docens

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

A bizottság elnöke: Nyomárkay István CMHAS, professzor emeritus
Hivatalosan felkért bírálók: Lukács István PhD, habilitált egyetemi docens
Gadányi Károly DSc, egyetemi tanár

A bizottság titkára: Várnai Dorota PhD, egyetemi adjunktus

A bizottság további tagjai: Kiss Gy. Csaba, habilitált egyetemi docens
Zsilák Mária PhD, egyetemi docens (póttag)

Témavezető és tudományos fokozata: Milosevits Péter DSc, habilitált egyetemi docens

Budapest, 2009

KAZALO

0 Uvod	5
1 Teoretski temelji razprave	7
1.0 Uvodna pojasnila	7
1.1 O pripovedovalcu in pripovedovanju	7
1.1.1 Preučevanja pripovedovalca in pripovedovanja pred oblikovanjem naratologije	8
1.1.1.1 Aristoteles	9
1.1.1.2 Henry James	9
1.1.1.3 Käte Friedemann	9
1.1.1.4 Percy Lubbock	10
1.1.1.5 Boris Tomaševski	10
1.1.1.6 Vladimir Propp	12
1.1.1.7 Mihail Bahtin	12
1.1.1.8 Wolfgang Kayser	12
1.1.1.9 Franz Stanzel	13
1.1.1.10 Käte Hamburger	14
1.1.1.11 Wayne C. Booth	14
1.1.1.12 Boris A. Uspenski	14
1.1.2 Naratologija	15
1.1.2.1 Roland Barthes	16
1.1.2.2 Gerard Genette	19
1.1.2.3 Mieke Bal	25
1.1.2.4 Shlomith Rimmon-Kenan	33
1.1.2.5 Janko Kos	36
1.1.2.6 O poznejšem razvoju naratologije	43
1.2 O romanu in sorodnih oblikah	44
1.2.1 O romanu	44
1.2.2 O romanu sorodnih oblikah	46
1.2.2.1 Povest	46
1.2.2.2 Kisregény	49
1.3 O metodi primerjanja	50
2 Pregled romanov	51
2.1 O časovnih okvirih pregleda romanov	51
2.2 Analiza posameznih romanov	55
2.2.1 <i>Felelet</i> Tiborja Déryja in <i>Pisarna</i> Miška Kranjca	55
2.2.1.1 Skupne značilnosti	55
2.2.1.2 <i>Felelet</i> Tiborja Déryja	73
2.2.1.3 <i>Pisarna</i> Miška Kranjca	89
2.2.1.4 Sklepne ugotovitve o romanih <i>Felelet</i> Tiborja Déryja in <i>Pisarna</i> Miška Kranjca ...	101
2.2.2 <i>Iskola a határon</i> Géze Ottlika in <i>Črni dnevi in beli dan</i> Dominika Smoleta	102
2.2.2.1 Skupne značilnosti	102
2.2.2.2 <i>Iskola a határon</i> Géze Ottlika	107
2.2.2.3 <i>Črni dnevi in beli dan</i> Dominika Smoleta	123
2.2.2.4 Sklepne ugotovitve o romanih <i>Iskola a határon</i> Géze Ottlika in <i>Črni dnevi in beli dan</i> Dominika Smoleta	137
2.2.3 <i>Film</i> Miklósa Mészölya in <i>Triptih Agate Schwarzkobler</i> Rudija Šeliga	139
2.2.3.1 Skupne značilnosti	139
2.2.3.2 <i>Film</i> Miklósa Mészölya	144
2.2.3.3 <i>Triptih Agate Schwarzkobler</i> Rudija Šeliga	151

2.2.3.4 Sklepne ugotovitve o romanih <i>Film Miklósa Mészölya in Triptih Agate</i> <i>Schwarzkobler Rudija Šeliga</i>	159
2.2.4 <i>Termelési regény</i> Pétra Esterházyja in <i>Plamenice in solze</i> Andreja Blatnika	160
2.2.4.1 Skupne značilnosti	160
2.2.4.2 <i>Termelési regény</i> Pétra Esterházyja	170
2.2.4.3 <i>Plamenice in solze</i> Andreja Blatnika	183
2.2.4.4 Sklepne ugotovitve o romanih <i>Termelési regény</i> Pétra Esterházyja in <i>Plamenice</i> <i>in solze</i> Andreja Blatnika	191
2.3 Sklepne ugotovitve o pregledih sprememb pripovedovalca v obravnavanih romanih v kontekstu razvoja obeh književnosti v obravnavanem času	193
Az elbeszélő átváltozásai az újabb szlovén és magyar regényben. Magyar nyelvű összefoglaló	196
Literatura	203

0 Uvod

Slovenci so prav gotovo tisti sosedje, ki jih Madžari najslabše poznajo. Trditev velja tudi v nasprotni smeri – Madžari so prav gotovo tisti sosedje, ki jih Slovenci poznajo najslabše. Z izjemo prebivalcev obmejnih pokrajin se torej kljub več kot tisočletnemu sosedstvu naroda le slabo poznata. V zgodovini sta bila neštetokrat povezana, a vedno tako, da njuni stiki niso bili zelo močni. Več stoletij sta preživala v isti monarhiji, toda v njenih različnih polovicah; prav tako se je v tistem času močno ločil njun status, saj so imeli Madžari kot drugi največji narod veliko večji vpliv na dogajanje v monarhiji od Slovencev. V večjem delu druge polovice dvajsetega stoletja je naroda povezovala podobna politična ureditev, toda Madžari so bili pod neposrednim vplivom svoje severovzhodne sosedbe, država, v kateri so v tistih letih živeli Slovenci, pa se je vplivu tega imperija kmalu izmaknila in bila z njim občasno celo v napetih odnosih, kar je za precej časa tudi otežilo odnose med sosednjima narodoma.

Vse to se seveda kaže tudi v obeh kulturah. Stikov med njima je bilo – seveda z izjemo obmejnih pokrajin – presenetljivo malo. Odnose med književnostma je najpomembnejši preučevalec stikov in sorodnosti med njima István Lukács zaradi jezikovno-genetske različnosti in odsotnosti značilnih neposrednih stikov označil kot koeksistenčne, saj sta se razvijali popolnoma neodvisno druga od druge (Lukács 2006: 130.) Seveda pa Slovenci prevajajo madžarska literarna dela, Madžari pa slovenska, in o teh prevodih nastajajo tudi recenzije, poleg tega pa sem ter tja vsaj v slovenskem tisku lahko zasledimo kakšno poročilo o madžarskih knjižnih novostih. S temi vprašanji so se v zadnjih letih ukvarjali že omenjeni budimpeštanski literarni zgodovinar István Lukács ter njegova mariborska kolega Jutka Rudaš (Rudaš 2006: 153–283) in Miran Štuhec (njegova razprava na to temo je bila predstavljena 14. novembra 2008 na znanstvenem simpoziju *Večjezičnost v evropski zvezi v Mariboru*, še letos pa bo natisnjena v reviji *Slavia Centralis*). Omeniti je treba še vlogo kralja Matjaža v slovenskem slovstvu, ki jo je ustrezno raziskal István Lukács (Lukács 2001; Lukács 2005: 78–89; Lukács 2006: 93–102).

Slovenske strokovnjake za madžarsko književnost in madžarske za slovensko čaka še veliko dela. Kot je ugotovil István Lukács, »še vedno manjka z madžarskega zornega kota napisana zgodovina slovenske književnosti« (Lukács 2006: 15), prav tako pa s slovenskega zornega kota napisana zgodovina madžarske književnosti. Drugače je na vso srečo na področju zgodovine, saj ima madžarski bralec na razpolago vsaj tretjino knjige o zgodovini svojih južnih sosedov (Sokcsevits, Szilágyi, Szilágyi 1994), slovenski bralec pa lahko izbira med

knjigama, izmed katerih je ena prevedena iz madžarščine in je bila napisana za nemadžarske bralce širom po svetu (Kontler 2005), drugo pa je domači avtor napisal v slovenščini in namenil samo slovenskim bralcem (Göncz 2004).

Pričujoča razprava se omejuje na iskanje ujemanj in razhajanj med obema književnostma v letih po drugi svetovni vojni, v času, ko sta oba naroda živela pod »ljudsko« oblastjo. Ta je na razvoj književnosti opazno vplivala, seveda pa se je ta vpliv sčasoma spreminjal, pri čemer je prihajalo med državama do pomembnih razlik z opaznimi posledicami. Raziskava se je omejila na primerjanje preobrazb pripovedovalca v romanih obeh književnosti. Roman je dovolj reprezentativna in priljubljena literarna oblika, da je vredna vse pozornosti, opazovanje pripovedovalca pa je eno tistih področij, ki literarnemu zgodovinarju omogoča vsaj nekaj eksaktnosti, če že svojega raziskovalnega dela ne more eksperimentalno preveriti, kot to lahko storijo kemiki, fiziki in drugi strokovnjaki s področij eksaktnih znanosti. Poleg tega je način pripovedi kot eno izmed najglobljih področij pripovednega dela vsekakor dovolj pomemben, da si zasluži podrobnejšo raziskavo.

Najprej je kratko predstavljen razvoj vede o pripovedovalcu in pripovedovanju – naratologije, torej instrumentarij, s katerim je opravljena analiza. Sledi preučevanje samega njenega predmeta, preobrazb pripovedovalca v slovenskem in madžarskem romanu omenjenega obdobja. Da bi bila razprava kar se da natančna, se omejuje na analizo štirih parov romanov, ki so po mnenju literarnih zgodovinarjev tako značilni, pomembni in/ali prelomni, da njihovo natančno opazovanje omogoče sklepanje o širših literarnozgodovinskih procesih. Romani so vedno postavljeni v zgodovinski in literarnozgodovinski kontekst – v prvega zato, ker je, kot je bilo že zapisano, zgodovina v tem času imela izjemno močan vpliv na književnost, v drugega zato, da je razvidno, zakaj so izbrana prav ta dela in kakšna je njihova vloga v kontekstu sodobnih del.

Besedilo je razporejeno s pomočjo decimalne klasifikacije, kar avtorja zavezuje k večji sistematičnosti, bralcu pa omogoča večjo preglednost.

Kot je lahko cenjeni bralec že uganil, želi biti ta razprava skromen prispevek k preučevanju možnosti, kako Slovencem predstaviti madžarsko književnost in kako Madžarom slovensko, s tem pa tudi prispevek h grajenju mostov med piščevima domovinama.

1. Teoretski temelji razprave

1.0 Uvodna pojasnila

Teoretski temelji razprave bodo sestavljeni iz treh delov. Najprej bodo predstavljeni temeljni pojmi vede o pripovedovalcu in njegovi dejavnosti, ki bo zaradi boljšega razumevanja problema vključevala tudi zgodovinski pregled vede. Sledilo bo nekaj kratkih misli o literarni obliki, ki je predmet razprave, nato pa še kratko pojasnilo o metodi primerjanja.

Eden temeljnih problemov literarne vede je, da (podobno kot jezikoslovje) z jezikom piše o jezikovni dejavnosti. Ker so si jeziki različni, se je tako rekoč na področju vsakega jezika sčasoma izoblikovala posebna terminologija, ki postane že pri nekoliko bolj zapletenih vprašanjih težje prevedljiva. Bistvo problema je zelo lepo opisala Alenka Koron v članku *O uvodih v naratologijo*:

»Če skušamo pri analizi naratoloških del ohraniti v prevodu vse terminološke nianse, nas v trenutku zagrne babilonska zmešnjava: omejeno število terminov nebrzdano zamenjuje in spreminja svoje pomene, saj isti termin že pri dveh avtorjih lahko dobi povsem nasprotno vsebino. Dodatni problemi [...] nastajajo pri prevzemanju tujejezičnih terminov z ustreznimi referencami v drugo jezikovno območje, npr. iz angleščine v francoščino ali obratno. Če pa se skušamo izogniti zmedu in za isto stvar poiskati ustrezen, a stalen slovenski termin ne glede na vsakokratni terminološki zasuk, nasilno vnašamo enotnost tja, kjer je ni. Neugodna posledica pri tem je, da se zabrisujejo sledi vsakršnega terminološkega kroženja in skozenj zajete metodološke in širše teoretske implikacije, ki odpirajo pogled v 'skrivnosti' individualne artikulacije snovi.« (Koron 1988: 56.)

Tu tiči razlog, zakaj so v tej razpravi povsod, kjer je le mogoče, termini zapisani (tudi) v izvirniku, kar nekaj pa bo tudi citatov besedil v izvirniku. Prav tako so v njej v izvirniku, kjer je le mogoče, zapisani naslovi literarnih in literarnovednih del.

1.1 O pripovedovalcu in pripovedovanju

Najprej nekaj definicij pripovedovalca:

»Pripovedovalec je navidezna znotrajbesedilna figura, ki pripoveduje epsko besedilo in s tem prevzema odgovornost za vse, kar se v besedilu dogaja oziroma za vse denotacije in konotacije, ki jih vzpodbuja njegova pripovedna struktura.« (Štuhec 2000: 29.)

»U fikcionalnom pripovijedanju p[ripovjedač] je glas koji preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz [...]« (Biti 2000: 439.)

»Narrator [...] – skonstruowana przez autora fikcyjna osoba opowiadająca w dziele epickim [...], nadawca wypowiedzi [...], w której rodzi się, kształtuje i rozwija świat przedstawiony utworu: fabuła, postacie, tło zdarzeń.« (Głowiński 1988: 304.)

Veda o pripovedovalcu in njegovi dejavnosti se še razvija in je po svetu še vedno aktualna. Glavna zarezna v njenem razvoju je obdobje na prelomu šestdesetih in sedemdesetih let minulega stoletja, ko se je v okviru strukturalizma razvila *naratologija kot znanost o pripovedi* (*la science du récit*), kot jo je leta 1969 definiral Tzvetan Todorov, s čimer je kanoniziral delo svojih neposrednih, strukturalističnih predhodnikov, pa tudi zgodnejših preučevalcev tega pojava. (Povzeto po Biti 2000: 327–328.) Bolj kot izraz *znanost*, ki ga je uporabil Todorov, bo v razpravi uporabljan izraz *veda* – njegovo rabo je zelo lepo utemeljil Janko Kos:

»Namesto pojma literarna veda se včasih uporablja izraz literarna znanost, ki pa je preozek, ker zbujajo vtis, kot da je raziskovanje literature podobno empirično-eksaktnim vedam, zlasti naravoslovnim. Dejansko je preučevanje literarnih del v marsičem sicer tudi strogo empirično in eksaktno, vendar ne v celoti. Marsikatera lastnost literarnega dela ni dostopna empirično-eksaktnim, tj. znanstvenim metodam; raziskujemo jo lahko samo z abstraktno-spekulativnimi postopki filozofije. Kadar se torej govori o literarni vedi kot znanosti, mislimo pri tem predvsem na empirično-eksaktno območje njenih raziskovanj, ne pa na literarno vedo v celoti.« (Kos 2001: 9.)

1.1.1 Preučevanja pripovedovalca in pripovedovanja pred oblikovanjem naratologije

Ta razdelek razprave bo vseboval kratke povzetke nekaterih najpomembnejših razprav, ki so se ukvarjale (tudi) z vprašanji pripovedovalca, pripovedovanja in/ali pripovedi.

1.1.1.1 Aristoteles

Lahko bi rekli, da je prva naratološka razprava že kar Aristotelova *Poetika* (Ποιητικός), saj predstavlja *zgodbo* (mitos, μῦθος) kot osrednji element literarnega dela. Širša Aristotelova definicija »pripovednega« bi utegnila biti »delo z zgodbo« (na primer verzificirana epska pripoved, tragedija, komedija) ožja pa »delo s pripovedovalcem« (dramska in filmska dela bi iz take definicije izpadla). (Povzeto po Onega and García Landa 1996: 1–2.)

1.1.1.2 Henry James

Kakih dva tisoč dvesto let pozneje je izšla razprava, ki je največkrat postavljena na začetek zgodovinskega pregleda preučevanja pripovedovalca in pripovedovanja, *The Art of Fiction* Henryja Jamesa, ki je bila leta 1888 objavljena v njegovi zbirki razprav *Partial Portraits*. Gre za teoretsko refleksijo zelo pomembnega, v Ameriki rojenega in pretežno v Angliji živečega in delujočega pisatelja (obravnavano knjigo je izdala londonska založba Macmillan), ki je prinesel eno pomembnejših prenov pripovedne tehnike v zgodovini svetovne književnosti. Pred njim je bil namreč kanoniziran *avktorialni vsevedni pripovedovalec*, ki je videl vsa dejanja svojih likov, tako zunanja kot notranja (čustva, misli). Seveda so obstajale izjeme, med katerimi veljajo za najpomembnejše *Tristram Shandy* Laurencea Sterna, *Tom Jones* Henryja Fieldinga in *Madamme Bovary* Gustava Flauberta. Henry James je v svojih delih omejil vseprisotno in vsevedno pripovedovalčevo pozicijo in jo nadomestil s pripovedovalcem-likom, ki nastopa v delu. Ta dogodke osvetljuje od znotraj, pri čemer je seveda omejen s svojo vednostjo, kar povečuje iluzijo resničnosti. V Jamesovih delih nastajajo napetosti iz razlike med vednostjo pripovedovalca-lika in dejanskim stanjem (ki ga bralec sčasoma kljub pripovedovalčevi omejenosti dojame) ter med njegovo voljo to stanje spremeniti in odpornostjo obstoječih razmer. Svojo prispevek k razvoju pripovedne tehnike je James v omenjeni refleksiji poimenoval *centralna zavest* (*central consciousness*; povzeto po Beganović 1988: 49–50 in Šuklje 1969: 40–41).

1.1.1.3 Käthe Friedemann

Ena prvih monografij o pripovedovalcu je *Die Rolle des Erzählers in der Epik* Käthe Friedemann iz leta 1910. V tem delu je pripovedovalec obravnavan kot tisti, ki si prizadeva, da bralec ne dojema sveta v pripovedi takšnega, kakršen je sam po sebi, temveč s pomočjo

njegovega posredništva. To se kaže v njegovem vmešavanju v pripoved, ki poteka prek *posebne perspektive* oziroma *gledišča* (*Blickpunkt* oziroma *Gesichtspunkt*). Pripovedovalca najlaže opazimo pri razvrščanju opisov posameznih dogodkov in pri uporabi okvirne pripovedi, ki je ostanek nekdanjega govorečega pripovedovalca z neposredno navzočimi poslušalci. Pripovedovalec se pogosto identificira s kako osebo, zaradi česar včasih na koncu spregovori tudi »izdajatelj«. Pripovedovani svet je iluzija realnega, poruši pa se, če se pripoved spremeni v igro z uporabo t. i. »romantične ironije«, s katero pripovedovalec dokazuje bralcu, da je za pripovedjo le tisti svet, ki ga ustvarja on. (Povzeto po Dolgan 1979: 5–6.)

1.1.1.4 Percy Lubbock

Na delo Henryja Jamesa se je navezal njegov dobri prijatelj, Anglež Percy Lubbock, na kar nakazuje že naslov njegovega najpomembnejšega dela, *The Craft of Fiction* (1921). Razlikuje tri *pripovedovalčeva gledišča* (*point of view*), *panoramsko* (*panoramic* – pri njem avtor dogajanje in like gleda iz ptičje perspektive, kar mu daje vseveden položaj), *retrospektivno* (*retrospective* – »/podrazumijeva/ tehniko sažetka« – Beganović 1988: 50) in *dramsko* (*scenic* – spremlja razvoj dejanja od trenutka do trenutka). Da Lubbocku ne gre samo za pripovedovalčevo gledišče, temveč se pravzaprav ta opozicija nanaša širše na pripovedne postopke, je razvidno iz sintagem, v katerih uporablja svoje termine – ob njih najdemo besede kot *vision*, *presentation*, *style*, *manner*, *survey*, *method*, *chronicle*. Lubbock termina *point of view* nikjer natančno ne opredeli, po mnenju Marjana Dolgana pa gre za metodo, po kateri pripovedovalec zbira informacije, ki jih posreduje bralcu. Dolgan tudi opozarja, da Lubbock ne loči dosledno med avtorjem in pripovedovalcem. Po mnenju Davorja Beganovića pa je najpomembnejši problem Lubbockovega dela, da ni ohranil teoretske nevtralnosti, temveč je imel dramski način pripovedovanja za vrhunec prozne tehnike, ostala dva pa za fazi na poti k njemu, kar je štiri desetletja pozneje izzvalo kritiko Waynea Bootha. (Povzeto po Lubbock 1921, Beganović 1988: 50 in Dolgan 1979: 8–9.)

1.1.1.5 Boris Tomaševski

Seveda je treba omeniti tudi delo ruskih formalistov. Izjemnega pomena je prispevek Borisa Tomaševskega (Борис Томашевский), ki je v svoji *Teoriji književnosti* (*Теория литературы*, 1925) opredelil razliko med *fabulo* (*фабула*) in *sižejem* (*сюжет*). Termin

fabula označuje dogodke v njihovi vzročno-časovni povezanosti, termin *siže* pa umetniško izdelano razporeditev dogodkov v literarnem delu. Poleg tega je definiral tudi nekatere osnovne enote literarnega dela. S terminom *situacija* (*ситуация*) označuje vzajemne odnose likov v vsakem določenem trenutku in z njegovo pomočjo razvoj *fabule* definira kot *prehod iz situacije v situacijo*. V vsaki situaciji poteka boj med liki, ti pa se povezujejo v skupine. V medsebojnem boju uporabljajo določene taktike, ki jih poimenuje z izrazom *intriga* (*интрига*). Pomemben in še danes splošno rabljen je tudi termin *motiv*, ki mu pomeni temo najmanjšega, nerazstavljivega sestavnega dela sižeja. S pomočjo termina motiv pridemo do nekoliko natančnejše definicije fabule in sižeja: *fabula je celota logičnovzročno-časovno povezanih motivov, siže pa celota teh motivov v zaporedju in povezanosti literarnega dela*. Motivi se po Tomaševskem glede na pomen za koherentnost pripovedovanja delijo na povezane (to so tisti, ki jih ne moremo izključiti) in proste (brez njih ni porušena vzročno-časovna zveza). Za fabulo so pomembni samo povezani motivi, v sižeju pa imajo včasih prav prosti motivi dominantno vlogo. Glede na pomen dejanja, ki ga vsebujejo, deli motive še na dinamične (to so tisti, ki spreminjajo položaj) in statične (ki položaja ne spreminjajo). Prosti motivi so navadno statični, vendar pa ni vsak statičen motiv prost! Dinamični motivi so gonilna sila fabule, pri sižeju pa so lahko v ospredju statični. Posebna in prav tako pomembna kategorija so uvodni motivi, ki zahtevajo, da jih drugi motivi dopolnijo. (Povzeto po Tomaševski 1988: 9–23.)

Opozoriti je treba, da *Teorija književnosti* Borisa Tomaševskega ni bila prvo delo, ki je ločevalo med fabulo in sižejem. Že pred tem je v tej smeri razmišljal Viktor Šklovski (Виктор Шкловский) v člankih *Povezava sižejske zgradbe z običnimi slogovnimi postopki* (*Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля*, 1919) in *Zgradba novele in romana* (*Строение рассказа и романа* – skupaj z esejem *Kako je narejen Don Kihot – Как сделан Дон-Кихот* – prvič izšel v knjigi *Razgrajevanje sižeja – Развертывание сюжета* – leta 1921), predvsem pa v članku *Sternov Tristram Shandy in teorija romana* (*«Тристрам Шенди» Стерна и теория романа*) iz leta 1921, v katerem je zapisal: »Pojem 'sižeja' prepogosto mešajo z opisom dogodkov – s tistim, kar pogojno imenujem 'fabula'. Fabula je dejansko samo gradivo za oblikovanje sižeja. V *Jevgeniju Oneginu* (Евгений Онегин) na ta način ni siže ljubezen med junakom in Tatjano, marveč sižejska obdelava te fabule ...« (Povzeto po Skaza 1980: 480 in Virk 1999: 68.)

1.1.1.6 Vladimir Propp

Prav tako je nujno treba omeniti *Morfologijo pravljice* »Морфология сказки« Vladimirja Proppa (Владимир Яковлевич Пропп). Knjiga iz leta 1928 je danes že klasično delo, ki se je uveljavilo v strukturalni antropologiji Clauda Léviya-Straussa (Skaza 1984: 482), v folkloristiki, nedvomen pa je njen vpliv na francoski strukturalizem, npr. na Rolanda Barthesa ali Tzvetana Todorova. Propp je na sinhroni ravni, torej strukturno analiziral tkim. »čarobne« ruske pravljice in ugotovil, da se v njih ponavljajo dejanja nastopajočih oseb – ta dejanja je poimenoval *funkcije*. Pravljice običajno nimajo vseh enaintridesetih funkcij, pač pa se vedno ponavljajo v istem vrstnem redu. Po mnenju ljubljanskega literarnega teoretika in zgodovinarja Toma Virka Propp pravzaprav ne raziskuje sižejev, temveč analizira strukturo fabule. (Povzeto po Propp 1984: 400–405, Virk 1999: 68–69 in Štuhec, 2000: 20, 29.)

1.1.1.7 Mihail Bahtin

V tem obdobju, leta 1929 je nastalo eno temeljnih del še enega ruskega preučevalca pripovednih postopkov, Mihaila Bahtina (Михаил Михайлович Бахтин) *Problemi ustvarjanja pri Dostojevskem* (Проблемы творчества Достоевского). V njej je postavil tezo, da je Dostojevski razvil nov, *polifonski tip pripovedi*. Romani pred njim so imeli monološko strukturo, v njih je prevladovalo eno ideološko in vrednostno gledišče (običajno pripovedovalčevo), ostala stališča pa so le označevala posamezne osebe. V romanih Dostojevskega so vsa gledišča enakovredna, med njimi nastanejo dialoški odnosi, literarni junaki niso samo objekti pripovedovalčeve oziroma avtorjeve besede, marveč tudi subjekti lastne besede, ki ima svoj neposredni pomen. Tak literarni junak je svoboden, znotraj svojega govora lahko do konca razvije svojo logiko, pripovedovalčevo monološko obzorje je razbito. Med vsemi elementi romaneskne strukture obstajajo dialoški odnosi, roman je strukturiran kot veliki dialog. Ustrezno branje takšnega romana bralcu omogoča prodor v globine človeškega duha. (Povzeto po Dolgan 1979: 10 in Skaza 1982: 397–398.)

1.1.1.8 Wolfgang Kayser

V petdesetih letih minulega stoletja sta med teoretiki pripovedovanja najpomembnejša Wolfgang Kayser in Franz Stanzel. Prvi med njima je v razpravi *Wer erzählt der Roman*, objavljeni v knjigi *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur* iz leta 1958 poudaril, da

pripovedovalca ne gre enačiti z avtorjem, temveč gre za fiktivno osebo, ki je »mitološki ustvarjalec sveta«, kar je njegova najpomembnejša ugotovitev. Lahko je bodisi vseveden in s tem »objektiven«; če ve toliko, kolikor katera izmed oseb, pa »subjektiven«. Tej delitvi ustreza delitev na tretje- in prvoosebno pripoved, *Er-* in *Icherzählung*. Od 19. stoletja izginja »objektivni« pripovedovalec, njegovo »olimpijsko perspektivo« polagoma prevzema »subjektivna perspektiva«. V štiri leta prej izdani razpravi *Entstehung und Krise des modernen Roman* pa je trdil, da predstavlja osebni pripovedovalec temelj modernega romana. V baročnem romanu je bil pripovedovalec anonimen, saj ni pripovedoval kot oseba, ni iskal stikov z bralcem in ni izrekal svojega mnenja, v modernem romanu pa je dobil osebnejše poteze, kar je omogočilo nastanek različnih pripovednih položajev. Tako so nastale tri vrste romana, in sicer roman dogajanja, za katerega je značilno fabuliranje, roman osebe ali karakterja, ki ima v ospredju enega, predvsem psihološko osvetljenega človeka, in roman prostora, v katerem je glavna oseba prikazana kot družbeno bitje. Po 1. svetovni vojni se je začel razkroj teh treh tipov romana, ker so pisci začeli vanj vključevati prvine religije, filozofije in znanosti, hkrati pa se je začela težnja po avtentičnem prikazovanju toka zavesti, ki naj bi porušila kategorijo dogajanja. V notranjem monologu se pripovedovalec premakne v notranjost neke osebe, se skuša z njo poistovetiti in pripovedovati z njene perspektive, pri čemer izgine, tako da je navzoč in nenavzoč hkrati. Razpravo končuje z mislijo »Smrt pripovedovalca je smrt romana«. Njegovo tipologijo je deset let pozneje skušal razširiti Aleksander Flaker, ki je v študiji *O tipologiji romana* (objavljena je bila leta 1968 v *Umjetnosti riječi*) trem Kayserjevim tipom dodal še monološko-asociativnega, torej ravno tistega, ki po Kayserjevem mnenju roman razkraja. (Povzeto po Dolgan 1979: 6–7, Stanzel 1992: 179 in Štuhec 2000: 29.)

1.1.1.9 Franz Stanzel

Približno v istem času (leta 1955) je Franz Stanzel objavil razpravo *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, ki vsebuje verjetno še vedno najbolj razširjeno tipologijo pripovedovalca in pripovedovanja ne le v romanih, temveč v prozi nasploh. Po njej v prozi obstajajo trije tipi pripovednih položajev, in sicer *avktorialni*, *prvoosebni* in *personalni*. V prvem primeru je pripovedovalec vseveden in kot tak dvignjen nad pripoved, do pripovedovanega ima prostorsko, časovno in psihološko distanco, v drugem se pripovedovalec izenači z eno izmed literarnih oseb in pripoveduje zgodbo v njenem imenu, v

tretjem pa poteka pripovedovanje skozi zavest ene ali več literarnih oseb. Za razliko od Kayserja vidi v notranjem monologu in toku zavesti le do kraja razvito prvoosebno pripoved. Pri Stanzlu je mogoče opaziti, da ga ne zanima samo pripovedna proza, temveč vsa pripovedna besedila (Povzeto po Dolgan 1979: 7 in Štuhec 2000: 20, 30–31.)

1.1.1.10 Käte Hamburger

Le dve leti kasneje, leta 1957 je Käte Hamburger v knjigi *Die Logik der Dichtung* podvomila o vsestranski uporabnosti kategorije pripovedovalec pri preučevanju pripovedne proze. Opozarja, da je *le pisec zgodovinskega dokumenta identičen s pripovedovalcem*, medtem ko v primeru leposlovnega dela, ki realnost le imitira (je torej *kvazirealno*), termin pripovedovalec konotira preveč personificirano razumevanje te kategorije. Pripovedovalec po njenem mnenju ustreza le Stanzlovi prvoosebni pripovedi, ustrežnejši termin pa se je po njenem mnenju »pripovedna funkcija«. (Povzeto po Dolgan 1979: 8 in Štuhec 2000: 30–31.)

1.1.1.11 Wayne C. Booth

Takoj na začetku šestdesetih let (leta 1961) je izšla reakcija na Lubbockov *Craft of Fiction*. Wayne C. Booth je v knjigi *The Rhetoric of Fiction* zavrnil Lubbockovo zahtevo, da mora biti dober roman pripovedovan dramsko, in pri svojih opisih značilnosti pripovedništva uvedel mnoge termine, ki so še danes v rabi. To predvsem velja za *pripovedovanje* in *prikazovanje* (*telling* in *showing*), *zanesljivega* in *nezanesljivega pripovedovalca* (*reliable* in *unreliable narrator*), *resničnega* in *implicitnega avtorja* (*real* in *implied author*). (Povzeto po Beganović 1988: 50–51 in Dolgan 1979: 9.)

1.1.1.12 Boris A. Uspenski

Leta 1963 je Mihail Bahtin pod naslovom *Problemi poetike Dostojevskega* (*Проблемы поэтики Достоевского*) izdal predelano in dopolnjeno verzijo *Problemov ustvarjanja pri Dostojevskem* in s to knjigo vplival na Borisa A. Uspenskega (Борис А. Успенский), ki je v sedem let kasneje izdal *Poetiki kompozicije* (*Поэтика композиции*) skušal glavne ravni pripovednega dela zajeti v formaliziran sistem na osnovi odnosov med gledišči. V njej ugotavlja, da je lahko v literarnem delu eno ali več gledišč. (Tu je viden vpliv Bahtinovih ugotovitev o polifoniji Dostojevskega.) Njegov nosilec je lahko pripovedovalec ali literarna

oseba oziroma literarne osebe. Gledišče je lahko zunanje ali notranje. Zunanje gledišče je značilno za avktorialnega pripovedovalca, ki stoji izven dogajanja, notranje pa za osebo, ki je vpletena v dogajanje. V številnih pripovednih delih se obe gledišči prepletata. Kažeta se na štirih ravneh, in sicer na vrednotenjski, frazeološki, prostorsko-časovni in psihološki. Pri vrednotenjski ravni gre za gledišče, s katerega avtor vrednoti in ideološko obravnava prikazovani svet, pri frazeološki za preučevanje jezika, ki je značilen za različne literarne osebe, prostorsko-časovna raven se nanaša na prostorsko in časovno perspektivo pri strukturiranju pripovedi, o psihološki ravni pa govorimo, kadar se pripovedovalčevo gledišče opira na neko individualno zavest. Opazna je težnja avtorja razprave po eksaktnosti in formalizaciji, kar je po njegovem mnenju najlažje doseči pri preučevanju frazeološke ravni, najtežje pa vrednotenjske. Razpravi so očitali, da nikjer ne definira pojma gledišča, pri čemer je pogosto tudi nedosledna pri rabi tega termina in ne govori o npr. psihološki ravni gledišča, temveč o psihološkem gledišču. Poleg tega v njej niso dovolj jasno razmejeni odnosi med avtorjem in pripovedovalcem, zaradi česar naletimo na sintagme kot »avtorjevo gledišče«, »nosilec avtorjevega gledišča«. (Povzeto po Dolgan 1979: 10–11 in Beganović 1988: 51–52.)

1.1.2 Naratologija

Delo Uspenskega je izšlo v času, ko se je na Zahodu, ki je bil zanj iz znanih razlogov prejkone nedosegljiv, že vzpostavila nova panoga vede o književnosti – *naratologija*. Samo ime se je prvič pojavilo šele leto pred izidom *Poetike kompozicije* – prvi ga je leta 1969 uporabil Tzvetan Todorov v knjigi *Grammaire du Décaméron*, ko je zapisal, da »to delo pripada znanosti, ki še ne obstaja, imenujmo jo naratologija, znanost o pripovedi« – dela, ki ga k njej že prištevajo, pa so začela izhajati že pred tem. Mnogi literarni teoretiki se strinjajo, da je disciplino ustoličila 8. številka pariške revije *Communications* iz leta 1966 s članki Tzvetana Todorova, Algirdasa Juliena Greimasa, Clauda Bremonda, Gérarda Genetta in Umberta Eca, njen manifest pa je tu objavljeni *Uvod v strukturalno analizo pripovednega besedila* Rolanda Barthesa. Kot je ugotovil Tomo Virk (Virk 1999: 111), »[n]aratologija s strukturalizmom ni povezana naključno, temveč pomeni najdoslednejše udejanjenje strukturalistične ideje v literarni vedi.« Naratologi so v začetni fazi želeli aplicirati načela generativne slovnice na strukturo pripovednega teksta, kar Vladimir Biti imenuje »metodološka okrutnost«. (Povzeto po: Biti 1983a: 100–101, Koron 1988: 51 in Štuhec 2000: 17.)

1.1.2.1 Roland Barthes

Poglejmo zdaj поблиže Barthesovo besedilo, ki je bilo v hrvaškem prevodu objavljeno v zagrebški reviji *Republika* (Barthes 1983: 102–130) in je po mnenju ljubljanskega literarnega teoretika Toma Virka »nekoliko naporno« (Virk 1999: 112), s čimer se najbrž strinja precejšen del njegovih bralcev:

Strukturo pripovednih besedil je treba iskati v pripovednih besedilih. Uporaba induktivne metode, kakršno bi zahtevale eksperimentalne znanosti, je pri tem žal zaradi prevelikega števila pripovednih besedil popolnoma nemogoča. Najprej je treba ustvariti hipotetični model deskripcije, potem pa poiskati besedila, ki se s tem modelom ujemajo ali od njega odstopajo, in tako ugotoviti raznolikost pripovednih besedil – njihovo zgodovinsko, geografsko in kulturno različnost. Za model si je Barthes izbral jezikoslovje, ki pa se je tedaj ustavljalo na nivoju stavka oziroma povedi. Analiza pripovednih besedil mora to raven preseči in analizirati diskurz. Tudi ta ima svoja pravila, svojo »slovnico«. (Z analizo diskurza se je nekoč ukvarjala retorika.) Strukturno je vsako besedilo sorodno stavku (ne moremo pa ga obravnavati samo kot zbirko stavkov), prav tako kot je vsak stavek začetek pripovednega besedila. Razumeti pripovedno besedilo ne pomeni samo slediti poteku zgodbe, temveč tudi razumeti povezavo med različnimi ravni besedila. Med elementi besedila obstajajo odnosi dveh vrst: *distributivni* (med elementi, ki se nahajajo na isti ravni) in *integrativni* (med elementi, ki se nahajajo na različnih ravneh).

Za opis pripovednega besedila predlaga Barthes tri ravni: raven »*funkcij*« (pri čemer se sklicuje na Proppa in Bremonda), raven »*dejanja*« (kot ga pojmuje Greimas, ko govori o likih kot aktantih) in raven »*pripovedovanja*« (ki naj bi približno ustrezala ravni »diskurza« pri Todorovu). Ravni se med seboj osmišljajo, povezane pa so s progresivno integracijo – neka funkcija ima smisel samo, če ima mesto v delovanju nekega aktanta, dejanje ima smisel, če je pripovedovano.

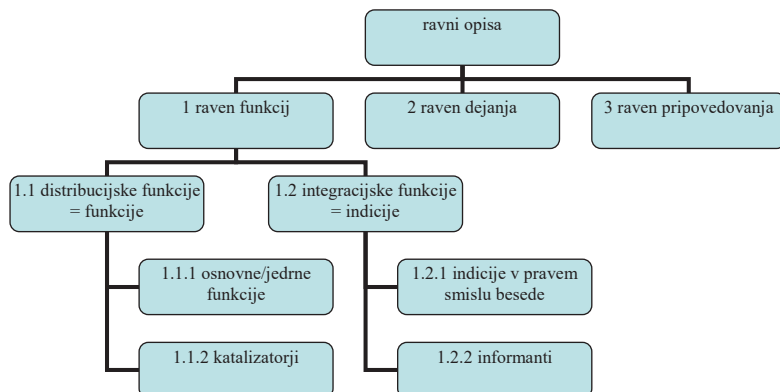
Funkcija je najmanjša enota pripovednega besedila. Merilo vsake funkcijske enote je smisel, ki se lahko pokaže šele kasneje v besedilu. »Duša svake funkcije je [...] njezin embrionalni karakter, ono što joj omogućuje da u pripovjedni tekst zasije element koji će kasnije sazrijeti, na toj ili nekoj drugoj razini« (Barthes 1983: 108). Pri določanju enot moramo biti pozorni na funkcionalni značaj segmenta. Ne moremo jih enačiti s tradicionalno (zunanjo) delitvijo literarnih del (dejanja, prizori, dialogi, notranji monologi ipd.) ali z jezikovnimi enotami, seveda pa njihovo ujemanje ni izključeno.

Funkcijske enote Barthes deli glede na to, ali so v odnosu z enotami iste ali neke druge ravni. Prve imenuje *distribucijske funkcije* (ali kratko kar »funkcije«), ki dobijo smisel pozneje v besedilu (npr. pištola, ki mora biti kasneje uporabljena, kot je opozoril že Tomaševski), druge *integracijske funkcije* oziroma »indicije«, ki dobijo smisel na drugi, višji ravni (torej ravni dejanja ali pripovedovanja) – kot primer navaja Barthes prizor iz kriminalnega romana o Jamesu Bondu, v katerem se Bond v svoji pisarni oglasi na enega izmed štirih telefonov, kar dobi smisel na ravni dejanja in aktantov, saj nas opozori, da Bond pripada dobro opremljeni organizaciji, ki služi pravni državi. Delitev na funkcije in indicije ustreza klasični delitvi na metonimijske in metaforične odnose. Obe vrsti enot deli Barthes še naprej na podvrste.

Funkcije se po pomenu delijo na *osnovne* (ali *jedrne*), ki predstavljajo prelomne trenutke besedila, ki omogočajo alternativo (ko telefon zazvoni, lahko nekdo dvigne slušalko ali ne), in dopolnilne – »*katalizatorje*« (med trenutkom, ko zazvoni telefon, in trenutkom, ko nekdo dvigne slušalko, je lahko opisanih veliko manj pomembnih dogodkov, npr. kako se je junak odpravil k pisalni mizi, odložil cigareto ipd.). Osnovne funkcije so med seboj v logični in kronološki zvezi, katalizatorji samo v kronološki.

Indicije se delijo na *indicije v pravem smislu*, ki se nanašajo na neko osebo, občutje, vzdušje, filozofijo ipd. in vedno označujejo implicitno, ter na *obvestila* (»*informante*«), ki služijo postavljanju v prostor in čas in so bolj eksplicitna.

Za večjo preglednost naj bo zadeva ponazorjena z naslednjo preglednico, ki vsebuje tudi še ne predstavljeni ravni dejanja in pripovedovanja:



Neka enota lahko pripada dvema različnima razredoma – Barthes navaja primer, ko James Bond na letališču pije viski, kar je hkrati katalizator osnovnemu pojmu čakanja in indicija njegove monotonosti. Skupna lastnost katalizatorjev, indicij in informantov je, da širijo jedro. Jedra oblikujejo zaključene enote, ki so logično razporejene, nujno potrebne in zadostne – *sekvence*.

Kot je pravilno povzel Tomo Virk, *raven dejanja* integrira funkcije in jih opomeni (Virk 1999: 114). To raven bi lahko poimenovali tudi drugače, ker imamo na njej opraviti z liki, saj ni dejanja brez njegovih nosilcev. Ker pa je za novejšo, predvsem strukturalno analizo in njihove predhodnice (Propp, Tomaševski, Todorov, Bremond, Greimas) značilno, da like definirajo glede na njihovo sodelovanje v dejanju, je za poimenovanje ravni uporabljen ta pojem. Nosilce dejanja je mogoče poimenovati kot like ali (po Greimasu) kot *aktante*, kar pomeni njihovo popolno redukcijo na vlogo v besedilu. V slednjem primeru je pogosto težko ugotoviti, kdo je subjekt literarnega dela. Zlasti je to težko, kadar se v delu nasprotnika borita okoli neke vloge, s čimer sta njuni dejanji izenačeni. Liki (ali akterji) dobijo smisel in razumljivost na tretji ravni opisa, na ravni pripovedovanja.

Po Barthesu so dotedanje teorije v pripovedovalcu in likih videle »žive« osebe, on pa jih pojmuje kot »papirnata« bitja. Avtor po njegovem mnenju v nobenem primeru ne more biti zamenljiv s pripovedovalcem: tisti, ki govori (v pripovednem besedilu) ni tisti, ki (v resničnem življenju) piše to besedilo, tisti, ki piše, pa ni tisti, ki je (Barthes 1983: 122-123).

Po mnenju Toma Virka in mnogih drugih kritikov (Virk se sklicuje na stran 120 razprave *Narratology* Geralda Princea, objavljeni v *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume 8: From Formalism to Poststructuralism. Edited by Raman Selden*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995) je *raven pripovedovanja* predstavljena najbolj nepregledno in celo »zmedeno« (Virk 1999: 114). Barthes se tu dotakne marsičesa. Najprej se dotakne komunikacije med pošiljalcem in prejemnikom oziroma pripovedovalcem in bralcem ter komunikacijskim kodom, ki ju označuje v pripovednem besedilu, pri čemer so pripovedovalčevi znaki številnejši in bolj vidni od bralčevih. Sledi vprašanje, kdo pravzaprav daruje pripovedno besedilo. Pripovedovalca dosledno loči od avtorja in poudari, da so pripovedovalec in liki predvsem »papirnata bitja«. Za »pripovedovanje v pravem smislu« trdi, da pozna dva sistema znakov: osebnega in neosebnega. Nista nujno povezana s slovnično osebo (*jaz*) ali ne-osebo (*on*) – v 3. osebi napisana besedila imajo lahko v resnici prvoosebno

instanci, kar ugotovimo tako, da skušamo tretjo slovnično osebo spremeniti v prvo. Če se pri tem diskurz ne spremeni, je pripoved v resnici prvoosebna, če se spremeni, pa tretjosebna. Kot primer navaja odlomek iz Flemingovega kriminalnega romana *Goldfinger*: »on opazi petdesetletnika«, kar lahko spremenimo v »jaz, James Bond, opazim petdesetletnika«, medtem ko »zdi se, da je žvenketanje ledu v kozarcu nenadoma navdahnilo Bonda« ne moremo – glagol »zdeti se« je znak brez-osebnosti. Brez-osebnost je tradicionalni način pripovednega teksta, osebnost pa postopoma osvaja pripovedna besedila; vse pogostejše je tudi menjavanje osebnega in brez-osebnega, in to celo v isti povedi.

Poanto besedila vidi Virk v zaključnem razdelku *Mimezis in smisel*. Tu Barthes kot primer navaja Bondovo sanjarjenje o slabih telefonskih zvezah s Hongkongom, pri čemer »prava« informacija niso slabe zveze ali sanjarjenje, temveč Hongkong. Virk nadaljuje s citatom Barthesa (v omenjenem hrvaškem prevodu ga najdemo na 130. strani): »Tako v celotnem pripovednem besedilu posnemanje ostaja negotovo. Funkcija pripovednega teksta ni v tem, da predstavlja, temveč da ustvari predstavo, ki ostane zagonetna, a ni mimetična. [...] Strast, ki nas lahko zajame pri branju romana, ni strast 'vizije' (mi pravzaprav nič ne 'vidimo'), temveč smisla, odnosno višjega reda odnosov, ki ima prav tako svoja občutja upanja, grožnje, zmage.« Naloga strukturalistične literarne vede in semiotike torej ni ukvarjanje s *pomenom* in *smislom*, temveč iskanje strukture, ki pomenjanje omogoča, kar je tudi namen Barthesove analize. Nato skuša Virk poanto še ponazoriti s primerom iz Pasternakovega *Doktorja Živaga*, kjer pomen literarnega dela ni opisana realnost (drevo, sneg, sani, topla kmečka soba), marveč tisto, za kar je to *indicija*: ljubezen. V ta pomen se vse indicije razvežejo na ravni pripovedovanja. Barthesa zanima mehanizem, ki proizvaja ta presežni pomen, išče formulo za strukturo pomenjanja – določene funkcije dobijo pomen pri povezovanju z višjimi ravnmi besedila. Ta pomen je v bistvu *kvazirealnost*, v pripovednem tekstu se referencialno gledano ne dogaja nič, vse je le jezikovna dejavnost. (Virk 1999: 114–115; prim. Barthes 1983: 130.)

1.1.2.2 Gerard Genette

Kot je bilo že omenjeno, je termin *naratologija* prvi uporabil Tzvetan Todorov v knjigi *Grammaire du Décaméron*, ki je izšla leta 1969, za knjigo *Discours du récit* Gerarda Genetta iz leta 1972 pa velja mnenje, da je dokončno ustoličila naratologijo kot literarnovedno disciplino. Prav tako je ta knjiga mejnik, literarni teoretiki radi govorijo o pred- in pogenetovski fazi. Knjiga je predstavljala neke vrste sintezo petnajstletnega razvoja francoske naratologije in tedaj aktualnega francoskega novoretoričnega vala. Njena

nedvomno najpomembnejša pridobitev je uvedba termina *fokalizator*, ki omogoča ločitev med *tistim, ki v pripovednem delu govori*, in *tistim, ki v njem gleda*. (Povzeto po Beganović 1988: 52–53 in Biti 1983b: 112–113.)

Novi termin je Genette predstavil v poglavju *Mode* (Način) omenjene knjige, ki je leta 1983 izšlo v hrvaškem prevodu v zagrebški reviji *Republika* (Genette 1983). Po Genetovem mnenju je od konca 19. stoletja nastalo več pomembnih del, ki preučujejo pripovedno perspektivo, npr. razprave Percyja Lubbocka in Georgesa Blina. Njihova najpomembnejša skupna napaka je, da ne ločijo med *načinom* in *glasom*, torej med vprašanjema *gledišče katerega lika usmerja pripovedno perspektivo* in *kdo je pripovedovalec* oziroma, krajše, *kdo gleda* in *kdo govori*. Čeprav je razlika očitna, pa je bila skoraj povsod podcenjevana, kar neredko povzroča zmedo.

Med zanimivejšimi tipologijami Genette navaja *Understanding Fiction* Cleantha Brooksa in Roberta Penna Warrena iz leta 1943. Zelo posrečena se mu zdi izbira termina *pripovedno žarišče* (»*focus on narration*«) namesto *gledišča* oziroma *perspektive* (»*point of view*«). Tipologijo Genette prikaže s tole tabelo:

	OD ZNOTRAJ ANALIZIRANI DOGODKI	OD ZUNAJ OPAZOVANI DOGODKI
Pripovedovalec je kot lik prisoten v delu	1. Junak pripoveduje svojo zgodbo	2. Priča pripoveduje junakovo zgodbo
Pripovedovalec kot lik ni prisoten v delu	4. Zgodbo pripoveduje analitični ali vsevedni avtor	3. Avtor pripoveduje zgodbo od zunaj

Po njegovem mnenju je jasno, da se samo navpični koloni nanašata na (zunanje ali notranje) »gledišče«, vodoravni pa na pripovedovalca.

Leta 1955 je Franz Karl Stanzel v knjigi *Die typischen Erzählsituationen im Roman* ločil med tremi vrstami *pripovednih položajev*: *auktoriale Erzählsituation* (z vsevednim avtorjem), *Ich-Erzählsituation* (pripovedovalec je eden od likov) in *personale Erzählsituation* (tretjeosebni pripovedovalec sledi gledišču enega izmed likov). Genette opozarja, da je razlika med prvim in drugim tipom v gledišču, med drugim in tretjim pa v pripovedovalcu.

Iz leta 1955 izvira tudi klasifikacija Normana Friedmana *Point of View in Fiction* (PMLA 70 /1955/, 1160–1184). Prikazati jo je mogoče s takole tabelo (ki je Genette ne uporabi):

Tipi pripovedovanja	Podtipi	brez	avtorjevega
vsevedno pripovedovanje	z avtorjevim vmešavanjem	vmešavanja	
pripovedovanje v 1. osebi	jaz-priča	jaz-junak	
selektivno vsevedno	večkratno gledišče	enotno gledišče	
pripovedovanje			
objektivno pripovedovanje	dramski način	kamera – čisto in preprosto zapisovanje brez selekcije in organizacije	

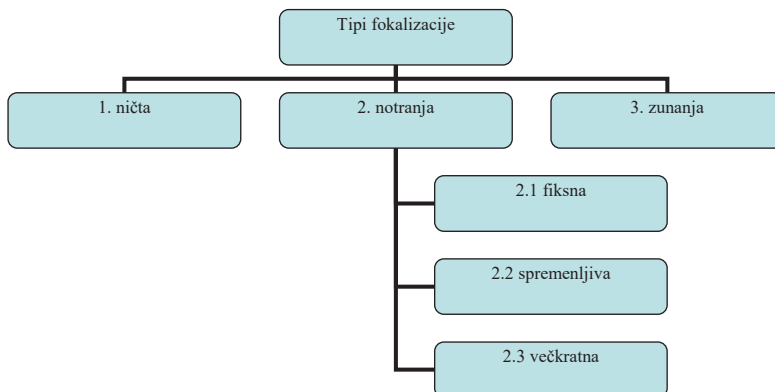
Tudi ta klasifikacija meša pripovedovalca in gledišče – podtipa vsevednega pripovedovanja se ločita glede na pripovedovalca, ostali pari podtipov pa glede na gledišče. Mešanje teh dveh pojmov je še posebej očitno pri njegovi razlagi selektivnega vsevednega pripovedovanja z enotnim glediščem. Genette kot primer navaja Friedmanov opis Joycevega romana *Portrait of the Artist*, v katerem »pripoveduje eden izmed likov, toda v tretji osebi«.

Prav takšno izenačevanje najdemo v eseju Waynea Bootha *Distance and Point of View* iz leta 1961: »Strether [gre seveda za osebo iz romana Henryja Jamesa *The Ambassadors*] pripoveduje v velikem delu svojo lastno zgodbo ne glede na to, da je vedno označen v tretji osebi.«

Po Genettovem mnenju sta pomembni tudi klasifikaciji Jeana Pouillona iz knjige *Temps et Roman* (1946) in Tzvetana Todorova iz članka *Kategorije knjižnega pripovednega teksta* (Communications 8, 1966), ki se ukvarjata samo z *načinom* (oziroma »gledanjem« ali »aspektom«). Mogoče ju je povzeti v naslednjo tabelo (v prvem stolpcu so tradicionalnejše oznake pojmov):

	Jean Pouillon	Tzvetan Todorov
vsevedni pripovedovalec	gledanje od zadaj	$P > L$ (pripovedovalec ve in pove več, kot katerikoli lik ve)
Percy Lubbock: pripovedno besedilo z glediščem/Georges Blin: pripovedno besedilo z zoženim poljem	gledanje z	$P = L$ (pripovedovalec pove samo tisto, kar določeni lik ve)
objektivni/behavioristični pripovedovalec	gledanje od zunaj	$P < L$ (pripovedovalec pove manj od tega, kar določeni lik ve)

Genette se je pri tvorjenju svoje tipologije hotel izogniti pretirano specifično vizualnim konotacijam, ki jih vzbujajo termini *gledanje*, *polje* in *gledišče*, zato se je odločil za termin *fokalizacija*. Pred njim sta ga (*»focus on narration«*) že uporabljala Austin Warren in Cleanth Brooks. Tipe fokalizacije je razdelil takole:



Prvi tip – nefokalizirana besedila oziroma besedila z ničto fokalizacijo – običajno predstavlja klasični pripovedni tekst z vsevednim pripovedovalcem. Kanonski primer prvega podtipa drugega tipa fokalizacije (fiksna notranja) sta Jamesova romana *Ambasadorji* (*The Ambassadors*) s fokalizatorjem Fletcherjem in *Kaj je vedela Maisie* (*What Maisie knew*), v katerem je fokalizator deklica Maisie, ki ne razume vedno najbolje dejanj odraslih. Kot primer spremenljive notranje fokalizacije navaja *Madame Bovary*, v katerem je fokalizator najprej Charles, potem Emma in nato spet Charles, značilen primer večkratne notranje fokalizacije pa so romani v pismih, v katerih je isti dogodek lahko večkrat prikazan z različnih stališč različnih avtorjev pisem. V filmski umetnosti je najbolj znan tip te vrste pripovedi *Rašomon* (*Rashomon*) Akira Kurosava. Značilen primer zunanje fokalizacije je novela Ernesta Hemingwaya *Hills Like White Elephants*, v kateri zelo skopi, dramskim didaskalijam podobni pripovedovalčevi vložki bralcu ne pomagajo kaj dosti pri razumevanju dialogov, v katerih tema pogovora (abortus) ni nikoli imenovana. Prav tako je ta tip fokalizacije značilen za številne detektivske (Dashiell Hammet) in pustolovske romane (Jules Verne), v katerih je pomembno gonilo bralčeva neinformiranost.

V nadaljevanju besedila sledijo številne zelo tehtne misli o fokalizaciji, katerih veljavnost se s pomočjo prevoda v ustrezno terminologijo ne zmanjša niti v primeru drugačnih tipologij, kar seveda velja tudi za številne ugotovitve drugih preučevalcev tega pojava.

Fokalizacija ni nujno stalna skozi celotno besedilo, ampak se lahko pogosto spremeni, določena formula fokalizacije se lahko nanaša le na zelo kratek segment besedila. Prav tako razlika med posameznimi fokalizacijami ni nujno tako jasna, kot bi se utegnilo zdeti po preučevanju različnih tipov. Včasih lahko zunanjo fokalizacijo v odnosu do enega izmed likov opredelimo tudi kot notranjo v odnosu do drugega lika. Prav tako je včasih težko postaviti mejo med spremenljivo in ničto fokalizacijo. Notranja fokalizacija je redko uporabljana zares strogo – pri njej gre pričakovati, da fokalizator nikoli ne bo opisan od zunaj in da pripovedovalec nikoli ne bo objektivno analiziral njegovih misli. Genette navaja Pouillonove misli o »gledanju z«, da ne gledamo likove notranjosti, ker bi v tem primeru morali mi iz nje oditi, mi pa smo, nasprotno, vanjo potegnjeni, torej opazujemo lik v sliki, ki jo ustvarja o drugih, in skozi njo. Notranje fokalizirani lik čutimo tako, kot čutimo sami sebe v svojem neposrednem dojetju stvari in stališčih do tistega, kar nas obkroža, ni pa v nas samih. Notranja fokalizacija je popolnoma realizirana samo v besedilih notranjega monologa ali takih, ki nanj vsaj mejijo, npr. *La Jalousie* Robbe-Grilleta, v katerih je osrednji lik strogo

omejen na svoj fokalizacijski položaj. Če vzamemo izraz manj strogo, je minimalni kriterij zanj Barthesov *osebni način*, torej mora biti besedilo bodisi v prvi osebi bodisi tako, da ga lahko brez škode prepisemo vanjo (o tem več pri zapisu o Barthesovem *Uvodu in strukturalno analizo pripovedi*). Primer, ki ga Barthes navaja za *brez-osebno* besedilo (»zdi se, da je žvenkljanje ledu v kozarcu nenadoma navdihnilo Bonda«) in ga brez spremembe pomena ne moremo prevesti v prvo osebo, pa je po Genettovem mnenju značilen primer zunanje fokalizacije, saj pripovedovalec ničesar ne ve o junakovih mislih.

Paziti se je treba mešanja ali enačenja instanc pripovedovalca in fokalizatorja, ki se ločita tudi v primeru, da gre za isto osebo, ki pripoveduje v prvi osebi. Precej pogosto pripovedovalec pripoveduje o svojih doživetjih iz preteklosti, tako da je npr. pripovedovalec zrel človek, fokalizator pa on sam v mladih letih. Pripovedovalec skoraj vedno »ve« več od fokalizatorja, tudi kadar je junak on sam, fokalizacija v prvi osebi običajno pomeni prav tako umetno zoževanje zornega polja kot v tretji osebi.

Spremembe fokalizacije, ki se pojavljajo v krajših odlomkih sicer dosledno fokaliziranega pripovednega besedila, Genette imenuje *alteracije*. Njena osnovna tipa sta *paralipsa*, o kateri govorimo, kadar v odlomku dobivamo manj informacij, kot v preostalem besedilu dopušča fokalizacijski kod, in *paralepsa*, ki označuje odlomek besedila, v katerem dobivamo več informacij, kot v preostalem besedilu dopušča fokalizacijski kod. Paralipsa je značilna za notranjo fokalizacijo, pripovedovalec nam ne posreduje junakove misli ali njegovega dejanja, čeprav mu je znana oziroma znano. Značilna je za detektivske kriminalne romane, nanjo pa naletimo tudi v klasičnih delih svetovne književnosti – Genette navaja primer iz Stendhalovega romana *Armance*.

Paralepsa je značilna za zunanjo fokalizacijo in ima običajno obliko prodora v zavest nekega lika, pri notranji fokalizaciji pa ima lahko obliko informacije o mislih lika, ki ni fokalizator, ali o prizoru, ki ga fokalizator ne more videti.

Genette pri tem posebej opozarja na pomembnost ločevanja med *informacijo*, ki jo daje fokalizirani pripovedni tekst, in bralčevo *interpretacijo*. Tako npr. Maisie vidi in sliši stvari, ki jih ne razume, bralcu pa so popolnoma jasne. Barthesov termin *indicija* temelji na prevladi implicitnih informacij nad eksplicitnimi. »Pripovedni tekst uvijek govori manje nego što zna, ali često omogućuje da znamo više nego što je rečeno.« (Genette 1983: 123.)

Uporaba slovnice prve osebe, torej identičnost pripovedovalca z junakom še ne pomeni, da bo besedilo fokalizirano skozi junaka. Fokalizacija skozi junaka pomeni pripovedovalčevo popolno omejitve na informacije, ki jih je imel junak v trenutku poteka dejanja; izpustiti mora vse informacije, do katerih je prišel pozneje. Tovrstna fokalizacija, ki jo Genette označi kot

»pretirano omejitve«, je pogosta v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa*. Poleg tega dosledna fokalizacija skozi eno od oseb omogoča, da ne izve misli in občutij druge osebe, ki tako ostane skrivnostna. V takem primeru lahko pripovedovalec s pomočjo izrazov, kakršni so *mogoče, nedvomno, kot da, zdi se, videti je* izrazi svoja predvidevanja glede drugih oseb, ne da bi spremenil fokalizacijo.

Dopolnilnih informacij, ki jih pripovedovalec uvaja npr. s *pozneje sem izvedel* in ki izvirajo iz junakovih oziroma pripovedovalčevih poznejših spoznanj, ni treba pripisati vsevednemu pripovedovalcu – gre za pripovedovalčev avtobiografski delež pri sporočanju junaku še neznanih dejstev, za katere misli, da jih lahko sporoči že prej, kot jih bo junak zvedel. Med junakovimi informacijami in romanopiščevo vsevednostjo se nahaja informacija pripovedovalca, ki jo zadržuje samo, kadar vidi za to pravi razlog.

(V zvezi z Genettevo knjigo prim. tudi Beganović 1988: 116–131 in Štuhec 2000: 55–65.)

1.1.2.3 Mieke Bal

O uspešnosti Genettove knjige priča dejstvo, da je za pet let zaključila debato o obravnavanih vprašanjih. Nato je leta 1977 pri pariški založbi Klincksieck izšla knjiga Nizozemke Mieke Bal *Narratologie*, ki Genettovega dela ni le hvalila, marveč ga je tudi kritično dopolnila. (Biti 1983b: 112–113 in Štuhec 2000: 55–65.) Knjiga je leta 1985 izšla še v angleščini. (Bal 1985.) Razdeljena je na tri dele, ki so naslovljeni 1. *Fabula: Elements*, 2. *Story: Aspects* in 3. *Text: Words*. Za kaj tu gre, kaj pomenijo termini *fabula*, *story*, *text*? Po mnenju ljubljanskega rusista Aleksandra Skaze je »[r]azlikovanje med 'sižejem' in 'fabulo' [...] eden tistih binomov zgodnjega ruskega formalizma, ki se je najdlje obdržal v poetoloških raziskavah proze« (Skaza 1984: 480). Poznejši razvoj literarne vede trditev potrjuje, dodati pa je treba, da so binarno opozicijo formalistov nekateri naratologi, med katerimi sta tudi Genette in Balova, razširili s tretjim pojmom. Tako je Genette (na straneh 71–76 prve izdaje pravkar obravnavane knjige) »predložil zasebno razmatranje triju aspektov pripovednega teksta: *prière* (*histoire*), *pripovjednog teksta* (*récit*) i *pripovijedanja* (*narration*)« (Biti 1992: 10). Balova je svoje kategorije razložila v prvi, pariški izdaji takole: »Un TEXTE est un ensemble fini et structuré de signes linguistiques. Un texte *narratif* est un texte dans lequel une instance raconte un *récit* [...]. Un RÉCIT est le signifié d'un texte narratif. Un *récit* signifie à son tour une histoire.« (Citirano po Onega in Landa 1996: 36.) V angleški izdaji zveni to takole (tu je zaradi dosegljivosti in informativnosti dodan širši kontekst): »a *text* is a finite, structured whole composed of language signs. A *narrative text* is a text in which an agent relates a

narrative. A *story* is a *fabula* that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An *event* is the transition from one state to another state. *Actors* are agents that perform actions. They are not necessarily human. To *act* is defined here as to cause or to experience an event.« (Bal 1985: 5.) Susana Onega in José García Landa njeno definicijo ilustrirata takole: »[...] *text* is the linguistic artifact that we can buy and read, written *de facto* by Defoe and supposedly by Robinson. The *fabula* is whatever happened to Robinson in his travels and on his island. The *story* is the precise way in which that action is conveyed, the way the *fabula* is arranged into a specific cognitive structure of information.« (Onega in Landa 1996: 36.) *Besedilo* (*texte* oziroma *text*) je torej jezikovni konstrukt, *zgodba* (*récit* oziroma *story*) pa shema dogodkov; ista zgodba je lahko podana v obliki številnih besedil. Zelo atraktiven primer razlike med *besedilom* in *zgodbo* je geneza Kafkovega romana *Das Schloss*: Kafka ga je najprej napisal v prvi osebi; ko ga je prepisal v tretjo osebo, je ostala *zgodba* v bistvu ista, *besedilo* pa se je močno spremenilo. (Povzeto po Onega in Landa 1996: 8.) S pomočjo te razlage bo lažje razumeti nižje zapisano trditev Balove, da fokalizacija pripada zgodbi in se nahaja med besedilom in fabulo.

Vsaj za to razpravo je najbolj zanimiv del knjige Balove njena kritika Genettove fokalizacije, ki je predstavljena v poglavju *Focalization*. Poglavje se začne z utemeljitvijo izbranega termina. Zanimivo je, da se pri tem ne sklicuje na Genetta. Najprej ugotovi, da so dogodki vedno predstavljeni v skladu z nekim »pogledom« (v angleškem prevodu, ki ga je avtorica nedvomno natančno pregledala: *within a certain 'vision'* – Bal 1985: 100). Zavedati pa se je treba, da je zaznavanje psihološki proces. Kot primer navaja majhnega otroka, ki vidi popolnoma drugače od odraslega človeka, in srednjeameriške Indijance, ki so *videli* pošasti s človeškimi glavami in štirimi nogami, ko so prvič v življenju zagledali jezdece na konjih. Zaznavanje je odvisno od tako številnih dejavnikov (npr. položaj glede na opazovani predmet, osvetlitev, predznanje, psihološki odnos do predmeta), da je težnja po objektivnosti nesmiselna. V pripovedih smo soočeni s pogledom (*vision*) na fabulo. Predmet poglavja je preučevanje, kakšen je ta pogled in od kod izvira. Odnosi med predstavljenimi elementi in pogledom nanje bodo označeni s terminom *fokalizacija*. Fokalizacija je torej odnos med pogledom in tistim, kar je »videno«, zaznavano. (*Focalization is, then, the relation between the vision and that which is 'seen', perceived.* – Bal 1985: 100.)

Nato se ozre na termine, s katerimi je že bilo označevano to razmerje. Najpogostejše sta rabljena *gledišče* (*point of view*) in *pripovedna perspektiva* (*narrative perspective*), pa tudi

pripovedni položaj (narrative situation), pripovedni zorni kot (narrative viewpoint), pripovedni način (narrative manner).

Starejše tipologije so bile nejasne na eni točki, in sicer niso eksplicitno ločevale med pogledom, s katerim so predstavljeni elementi, in identiteto glasu, ki ta pogled verbalizira, torej »med *tistim, ki vidi*, in *tistim, ki govori*« (Bal 1985: 101). Od tod so izvirale nesmiselne formulacije, npr. da Strether v *Ambasadorjih* Henryja Jamesa pripoveduje »svojo lastno zgodbo«, roman pa je napisan »v tretji osebi«. Kljub temu so bile starejše tipologije dokaj uporabne, cenjene in uporabljane.

Nato se Balova loti razlage svoje odločitve za termin *fokalizacija (focalization)*. Načeloma bi ustrezal tudi termin *perspektiva (perspective)*, saj ta beseda pomeni to, za kar tu gre, a se je v tradiciji pripovedne teorije že uporabljala za pripovedovalca in za pogled. Poleg tega je (očitno pri tem misli na angleščino) iz samostalnika *perspektiva* težje narediti samostalnik, ki bi pomenil predmet dejavnosti, pa tudi glagol *perspektivirati (perspectivize)* bi verjetno imel drugačne konotacije od želenih.

Termin fokalizacija je vzet iz fotografske in filmske terminologije in zaradi tega pojmovan kot tehničen, s čimer je poudarjen njegov tehnični značaj. Fokalizacijo definira kot *odnos med pogledom, akterjem, ki vidi, in tistim, kar je videno*. (»Focalization is the relationship between the 'vision', the agent that sees, and that which is seen.« – Bal 1985: 104.) A pravi, da B vidi, kaj C dela. Kadar je bralcu omogočen kar se da neposreden pogled (npr. pri toku zavesti), je razlika med A, B in C nična. Fokalizacija torej pripada zgodbi, nahaja se med besedilom in fabulo. Ker definicija fokalizacije pripada odnosu, je treba ločeno opazovati njegova pola, torej subjekt in predmet fokalizacije. Subjekt fokalizacije – fokalizator – je točka, s katere so elementi gledani. Ta točka je lahko povezana z enim izmed likov literarnega dela (torej z elementom fabule). Tak lik bo imel tehnično prednost pred ostalimi, saj bralec gleda z njegovimi očmi in bo bolj hitro sprejel njegovo videnje dogodkov. Takšna z likom zamejena fokalizacija (okrajšava: LF) prinaša *pristranskost in omejenost*. Mogoče jo je poimenovati za *notranjo fokalizacijo*. Kadar je fokalizator izven fabule, gre za *zunanjjo fokalizacijo*, takšnega zunanjega, z likom nezamejenega fokalizatorja pa lahko označimo z okrajšavo ZF. Fokalizacija v literarnem delu ni nujno stalna – lahko se premika od zunanje k notranji in/ali obratno, torej od VF k LF in/ali obratno. Notranji fokalizator lahko daje več informacij o sebi kot o fokaliziranem. Fokalizirano ni nujno nekaj, kar lahko vidi katerikoli lik razen fokalizatorja – klasičen primer tega je npr. opis sanj.

Nato Balova preide k opisu fokaliziranega predmeta. Najprej ugotovi, da je pomembno, kateri predmet fokalizacije fokalizira kateri fokalizator. Kot primer navaja roman svojega rojaka

Louisa Couperusa *Van oude mensen, de dingen, die voorbij gaan* (*O starih ljudeh ali stvari, ki minevajo*), v katerem sin Lot pogosto fokalizira svojo mamo Otilileo, zaradi česar se zdi bralcu simpatična kljub neprijaznemu obnašanju. Fokalizacija je izjemno učinkovito sredstvo manipulacije! Kombinacija fokalizatorja in *fokaliziranega* (*focalized object*) je lahko v veliki meri stalna: v omenjenem nizozemskem romanu je običajno Harold fokalizator, kadar so fokalizirani dogodki iz Indije, Lot pa – kot je bilo pravkar omenjeno – fokalizira svojo mamo. Fokalizator daje informacije o fokaliziranem in o sebi, pri tem pa lahko pove več o sebi kot o njem.

V primeru lika-fokalizatorja je lahko fokalizirano vidno samo iz fokalizatorjeve glave – klasičen primer tega so sanje ali fantazije. V fokalizatorjevo glavo (vsaj v klasični pripovedi) drug lik ne more videti, lahko pa vidi zunanji fokalizator. Zunanji fokalizator ima lahko vpogled v misli, čustva, pogled na svet ipd. samo nekaterih likov, in ti liki so v primeru konfliktne situacije v prednosti pred ostalimi, saj je bralcu njihovo stališče bližje in bolj znano. Ta neenakost je očitna v romanih, napisanih v prvi osebi, v ostalih primerih pa manj. Fokalizacija ima močen manipulativni učinek! Kot primer navaja roman francoske pisateljice Sidonie-Gabrielle Colette *La Chatte* (*Mačka*), katerega zmanipulirani bralec se postavi na moževo stran proti ženi. Pomembna in za manipulacijo zelo uporabna je tudi razlika med izgovorjenimi in neizgovorjenimi besedami likov (gre za misli, notranje monologe, prosti odvisni govor ipd.) – neizgovorjenih drugi liki ne slišijo in ne opazijo, česar se bralec pogosto ne zaveda.

Nato Balova spregovori o *ravnih fokalizacije*. (Ta del njene teorije je po Beganovičevem mnenju najmanj prepričljiv – Beganović 1988: 55.) Kadar se bralcu zdi, da je zunanji fokalizator »prepustil« fokalizacijo notranjemu, je njegova fokalizacija v resnici znotraj vseobsegajočega pogleda zunanjega fokalizatorja. Tudi notranji fokalizator jo lahko prepusti drugemu notranjemu fokalizatorju, npr. odrasli fokalizator sebi kot otroku. Pri prvoosebne pripovedovalcu, ki se spominja mladih dni, je fokalizator pogosto zunanji, gledišče pa občasno prepušča sebi kot otroku – lik-fokalizator fokalizira na drugi ravni. Pri prehodu med ravnmi se običajno nahajajo *vezni znaki*, ki so lahko eksplicitni (npr. vsi glagoli, ki označujejo opazanje) ali implicitni – včasih je težko ugotoviti, kje je prišlo do prehoda. Fokalizacija je lahko tudi dvojna (VF1 + LF2) ali dvoumna – pri tej je težko vedeti, ali fokalizira VF1 ali LF2. Zunanji fokalizator lahko tudi gleda z osebo, ne da bi fokalizacijo popolnoma prepustil kateremu izmed likov – kadar je fokaliziran objekt, ki ga lik lahko opazi, ni pa jasno, ali ga res tudi je opazil.

Vsaj teoretično je možnih več kot dve ravni fokalizacije.

Ko je zgoraj tekla beseda o razliki med izgovorjenimi in neizgovorjenimi besedami likov, je bil omenjen tudi *prosti odvisni govor*. Gre za pojav, ki je v sodobni pripovedni prozi zelo pogost in si zato zasluži več pozornosti. Poglejmo najprej definicijo Vladimirja Bitija za *slobodan neupravn govor*, kot se pojav imenuje hrvaško:

Na tom spektru [gre za spekter odvisnega govora] poseban položaj zauzima slobodan neupravn govor svojim zamućivanjem granice između dvaju g[ovora]. Premda glas naime nedvosmisleno pripada pripovjedaću, svijest iz koje taj izvodi svoje opažaje, dojmove, emocije i sudove – a oni izravno utječu na strukturaciju g[ovora] – pripada liku. Tako se u jednom g[ovoru] nerazmršivo prepleću dvije sfere nadležnosti i time dva različito oblikovana svijeta vrijednosti koji oponiraju jedan drugome. U njemu se dapače mogu u skućenom prostoru rećenice sućeliti i dvije gramatićki nepomirljive vremenske perspektive, kao npr. u paradoksalnom iskazu »Došao je sutra« kojemu samo romaneskni kontekst može podariti prihvatljivost. Jedino je naime u njemu moguće hitro pretapanje retrospektivne perspektive pripovijedanja u prospektivno motrište instance pripovijedanog zbivanja i obrnuto. (Biti 2000: 164.)

Ob tem navaja ustrezne izraze v najpomembnejših tujih jezikih, in sicer *style indirect libre* za francoski, *free indirect speech/style/discourse* za angleški in *Erlebte Rede* za nemški jezik. Bolj poglobljeno preučevanje problema pokaže, da je terminologija v omenjenih jezikih še manj ustaljena in zato še bolj raznovrstna – tako Uroš Mozetič (Mozetič 2000b: 93) navaja za angleščino naslednje izraze: *independent form of indirect discourse, free indirect style, represented speech, substitutionary narration, quasi-direct discourse, represented discourse, represented speech and thought, combined discourse in free indirect discourse*, za nemščino pa *verschleierte Rede, Rede als Tatsache, erlebte Rede in pseudo-objective Rede*. O tem, da to prav gotovo še ni vse, priča *indirect interior monologue*, ki ga navaja poljski *Slownik terminów literackich* (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska in Sławiński 1988: 299). V slovenski strokovni literaturi je Mozetič našel izraza *polpremi govor* in *prosti indirektni stil*; slednji je po njegovem mnenju ponesrečen kalk za *free indirect style* (Mozetič 2000b: 93). Mimogrede: pomembna je tudi Mozetičeva vpeljava poslovenjene terminologije za pojme, povezane s *fokalizacijo*: *fokalizacija* je poslovenil v *žariščenje*, *fokalizatorja* v *žariščevalca*, *fokalizirano (predmet fokalizacije)* v *žariščeno* ipd. (Mozetič 2000a: 23–27). Slednja v tej razpravi ne bo uporabljena zaradi lažje razumljivosti za bralce, ki jim

slovenščina ni materni jezik, jo pa zahvaljujoč znanju drugih slovanskih jezikov in poznavanju literarne vede razumejo.

O *prostem odvisnem govoru* je precej koristnih informacij v resda ne ravno najnovejših, a vsekakor še vedno uporabnih poljskih priročnikih *Zarys teorii literatury* (prvič je izšel leta 1972 – Głowiński, Okopień–Ślawińska in Ślawiński 1991) in *Poetyka stosowana* (prva izdaja iz leta 1978 – Chrzastowska in Wysłouch 1978). Poljski termin za pojav (kaže, da v tem jeziku vsaj glede tega vprašanja vlada splošno soglasje) je *mowa pozornie zależna*.

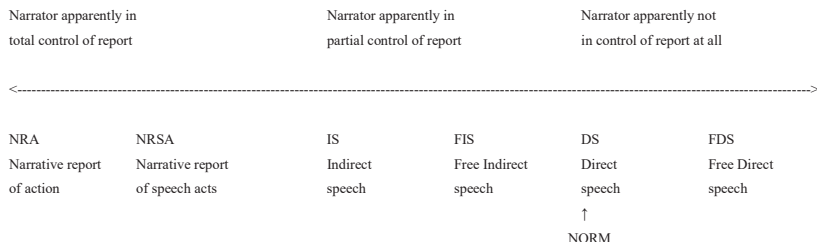
V devetnajstem stoletju je pripovedovalčev jezik dominiral nad jezikom literarnih oseb, pripoved je zavzemala večino prostora v pripovednih delih, dialogi in monologi oseb pa le majhen del. V dvajsetem stoletju so se razvile pripovedne oblike, ki močno omejujejo pripovedovalčeve kompetence – v njegov govor bodisi prodira govor literarnih oseb (prosti neodvisni govor) bodisi prepušča besedo junakom, ki kot drugostopenjski pripovedovalci govorijo v lastnem imenu, pri čemer potisnejo prvostopenjskega pripovedovalca v senco. Z uporabo prostega neodvisnega govora je notranji monolog prikazan tako s pomočjo pripovednih kot dramatičnih sredstev – vpleten je v pripoved, kljub temu pa ohrani vrsto znamenj samostojnosti in neposrednosti. Gre za vmesni položaj med premim in poročanim govorom. Pogosto ima govor v 3. slovnični osebi mnoge (ali celo vse) značilnosti premega govora, vključno z različnimi vzkliki. Za prosti neodvisni govor je značilno nasprotje med slovnično in stilistično obliko. Pripovedovalec se dela, da govori svoje besedilo in uporablja slovnične oblike, ki so značilne za njegovo pripovedovanje, v resnici pa zvesto posreduje junakov tok misli, ne da bi se (kot v poročanem govoru) vmešaval v njihovo posredovanje.

Pripovedovalčev govor je tako oblikovan, da zrcali junakov način mišljenja in izražanja. Stilistična oblika pripovedi hkrati vsebuje dva zorna kota: monologizirajočega junaka in pripovedovalca, ki predstavlja ta monolog. Prosti odvisni govor omogoča zakamufliranje pripovedovalca, izločitev neposrednih komentarjev in doseganje močne ironije. Najdemo ga že pri starejših avtorjih – v priročnikih so navedeni poljski klasiki Adam Mickiewicz, Bolesław Prus, Maria Konopnicka in Henryk Sienkiewicz – a v omejenem obsegu. Šele 20. stoletje je začelo prosti odvisni govor širše uporabljati za opis notranjih stanj in predstavljanja misli, ki se še niso utegnile skristalizirati ali katerih sam junak zaradi pomanjkanja inteligence ne bi mogel izraziti. Zelo pogost in pomemben je v psihološkem romanu, saj omogoča diskretno niansiranje junakovih psihičnih stanj, neopazen prehod od analize njegovih doživetij k opisu ravnanja v določenem položaju. Je torej natančno stilistično sredstvo, ki omogoča vsestransko psihološko analizo. Pripovedovalca potiska v senco, diskretno daje glas osebam in njihovem subjektivnemu zornemu kotu. Omogoča tudi izogibanje monotoniji v

pripovedovanju. Kot prvega avtorja, ki je začel prosti odvisni govor uporabljati na ta način, navajajo Gustava Flauberta. (Povzeto po Głowiński, Okopień-Sławińska in Sławiński 1991: 345–350 ter Chrzastowska in Wysłouch 1978: 352–356.)

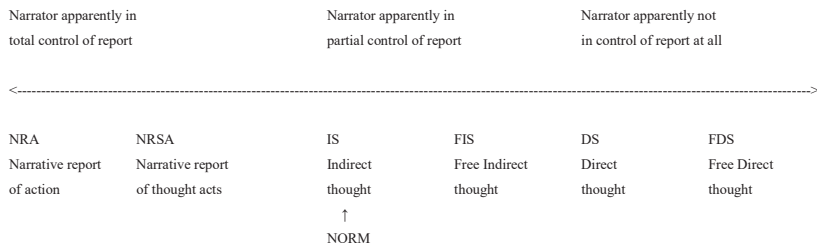
V slovenskem prostoru se je z vprašanjem poglobljeno in v širšem kontekstu ukvarjal ljubljanski anglist Uroš Mozetič, ko je preučeval pogloblitve pripovedne tehnike v zbirki kratkih zgodb *Dubliners* Jamesa Joycea z vidika posredovanja govora in mišljenja v pripovednem besedilu. Za to Joyceovo knjigo se je odločil, ker so v njej spojeni konvencionalni realistični pripovedni postopki s tistimi, ki so značilni za modernistična besedila, zaradi česar je pričakoval, da bo opazovanje premikov pripovednih načinov v teh bolj zanimivo kot v njegovih poznejših, radikalno modernističnih besedilih. (Mozetič 2000b: 86.) Pri raziskavi se je oprl na knjigo Geoffreya N. Leecha in Micka H. Shorta *Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*, ki jo je leta 1981 izdal londonsko-newyorški Longman. V njej je (na straneh 318–351) Shortova razprava *Speech and Thought Presentation*, v kateri se nahajata avtorjevi paradigmatski osi predstavljanja govora in mišljenja.

Shortova *paradigmatska os predstavljanja govora* (po Mozetič 2000: 87):



»Iz tabele je jasno razvidno, da je najbolj čista oblika mimetično tvorjenega govora *free direct speech*, tj. govora, ki vsebuje najvišjo stopnjo informacije in najnižjo stopnjo informatorja, kar pomeni, da se je na tej stopnji avtor/pripovedovalec (navidežno) popolnoma umaknil v korist (pripovedne) osebe, ki vidi in govori.« (Mozetič 2000b: 88) *Mimetičnost* v opombi pojasni s citatom Genetta, katerega koncept izhaja iz Platona: »Mimeza pomeni največjo stopnjo informacije in najmanjšo stopnjo informatorja, diegeza pa obrnjeno razmerje.« (Mozetič 2000b: 100; sklicuje se na 166. stran angleške izdaje njegovega osrednjega dela, ki je pod naslovom *Narrative Discourse* izšla leta 1983 pri založbi Cornell University Press.)

Shortova *paradigmatska os predstavljanja mišljenja* (po: Mozetič 2000: 88):



Kot je mogoče videti, se ta os pravzaprav v celoti prekriva s prejšnjo, vendar pa obstajata dve temeljni razliki. Prva je opazna že na prvi pogled in zadeva mesto t. i. *norme*, ki je na prvi osi postavljena na premi govor, na drugi pa na odvisno mišljenje. Razlika izhaja iz semantike poročanja: premi govor Short pojmuje kot najbolj neposredno in natančno obliko posredovanja govornega dejanja, mišljenje pa se po njegovem mnenju ne oblikuje verbalno in ga zato ni mogoče navajati dobesedno. Ker se miselni proces drugih ljudi (in obenem seveda tudi pripovednih oseb) izmika takšni neposredni zaznavi kot govorno dejanje, se zdi bolj sprejemljivo premakniti normo, tj. osnovno proučevanje načinov predstavljanja mišljenja, na točko odvisnega mišljenja (*indirect thought*). Avtorja/pripovedovalca na ta način zavezuje zgolj vsebina in parafraza tistega, kar je bilo mišljeno. Druga bistvena razlika je v tem, da stoji na prvi osi (ki predstavlja govor) *prosti odvisni govor* levo od tako imenovane norme, kar pomeni, da se od norme nagiba k pripovedovalčevi dominaciji, na drugi osi (ki predstavlja mišljenje) pa desno od norme, torej se od nje nagiba »v območje avtonomne zavesti pripovednih oseb«. Posebej pomembna sta poudarek, da Short prememu mišljenju »pripisuje precej večjo stopnjo nepristnosti kot drugim tehnikam, kar naj bi bil logičen nasledek dejstva, da neposreden uvid v razmišljanje nekoga drugega ni mogoč«, in Mozetičevo sklepanje, da v tem grmu tiči odgovor na vprašanje, »zakaj modernistični avtorji [...] raje uporabljajo tehniko prostega odvisnega ali prostega premega mišljenja, saj jim ta omogoča prepričljivejšo ustvarjanje iluzije o možnosti vpogleda v mentalne procese pripovednih oseb« (Mozetič 2000b: 88–89).

V nasprotju s Shortom se je Mozetič odločil za tabelo, »ki omogoča opazovanje in vrednotenje premikov različnih pripovednih načinov na ravni govora in mišljenja hkrati«, ker

s stališča njegove raziskave to zadošča; na primer »neko dejanje, izraženo s prostim premim govorom, predpostavlja enako gledišče in žarišče kot misel v prostem premem govoru.« (Mozetič 2000b: 86.) Govor in mišljenje sta v njej obravnavana s skupnim imenom *diskurz*.

Mozetičeva varianta Shortovih osi (Mozetič 2000: 90):

območje pod nadzorom pripovedovalca		območje delno pod nadzorom pripovedovalca		območje pod nadzorom pripovedne osebe	
<div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div><div></div></div>					

Nadalje razvrsti prosti premi diskurz na tri osnovne tipe glede na to eksplicitnost oziroma implicitnost njegove vgrajenosti v pripovedno strukturo. Osrednji kriterij za prepoznavo implicitnosti prostega premega diskurza je odsotnost tipografskih označb, za prepoznavo eksplicitnosti pa raba tipografskih oznak (najpogostejše narekovajev) ali celo spremnega stavka (Mozetič 2000b: 90). Prosti odvisni diskurz izraža govor in mišljenje »pripovedne osebe v avktorialnem pretekliku in tretji osebi, vendar z vključevanjem čutno-čustvenega jezika, lastnega tej pripovedni osebi«. Najpogostejše je zapisan v pretekliku. »[... O]dločujoči dejavnik [je] obravnava pripovedne osebe kot tretje osebe, kajti po tem se prosti odvisni diskurz loči od prostega premega.« (Mozetič 2000b: 92–93.)

1.1.2.4 Shlomith Rimmon-Kenan

Na teorijo fokalizatorja Balove se je odzvala Shlomith Rimmon-Kenan v leta 1983 pri londonsko-newyorški založbi Methuen izdani knjigi *Narrative Fiction*. Za pričujoče besedilo je najbolj zanimivo poglavje *Text: Focalization*, v katerem dopolnjuje ugotovitve Balove. Začne z utemeljevanjem potrebe po rabi posebnega termina za »tistega, ki gleda«. Kot primer razlike med pripovedovalcem in fokalizatorjem navede Stephena iz Joyceovega romana *A Portrait of the Artist as a Young Man*, kjer je fokalizator otrok, pripovedovalec pa očitno precej zrelejša oseba. Opozarja, da sta pripovedovanje in fokalizacija ločena v tako imenovanih prvoosebni retrospektivnih pripovednih besedilih. Kot primer navaja Dickensov roman *Great Expectations*, v katerem sta fokalizator in pripovedovalec sicer ista oseba (Pip),

vendar pa je prvi otrok, drugi pa že odrasel, kar je razvidno iz pripovedovalčevega jezika, ki prekaša pripovedne sposobnosti otroka.

Nato Rimmon-Kenanova predstavi svojo klasifikacijo fokalizatorjev, ki izhaja iz ugotovitve Balove, da ima fokalizacija tako objekt kot subjekt. Obsega tri točke, in sicer tipe, aspekte in verbalne indikatorje fokalizacije.

Pri določitvi *tipov fokalizacije* uporabi dva kriterija, in sicer položaj v odnosu do zgodbe in stopnjo obstojnosti. Glede položaja v odnosu do zgodbe je fokalizacija lahko *zunanja* ali *notranja*. *Zunanja* je blizu pripovednemu akterju, njen nosilec je običajno »pripovedovalec-fokalizator« (npr. v Fieldingovem *Tomu Jonesu*), lahko pa se pojavi tudi v prvoosebni pripovedih, bodisi kadar je časovna in psihološka razdalja med pripovedovalcem in likom minimalna (kot v Camusovem romanu *L'Étranger*) bodisi kadar opazovanje, prek katerega je zgodba predstavljena, pripada bolj tistemu, ki pripoveduje, kot pa tistemu, ki doživlja (James Joyce: *Araby*). *Notranja fokalizacija* je locirana znotraj predstavljenih dogodkov, njena najpogostejša oblika pa je lik-fokalizator. Notranja fokalizacija je lahko tudi besedilni položaj kot npr. v Robbe-Grilletovi *La Jalousie*, kjer številna mesta v besedilu kažejo na fokalizatorjev položaj znotraj zgodbe (interpreti najpogosteje vlogo fokalizatorja v tem delu pripisujejo ljubosumnemu možu). Preskusno sredstvo za ugotavljanje notranjosti ali zunanosti fokalizacije je po mnenju Rimmon-Kenanove prepisljivost besedila v prvo osebo: če je to izvedljivo, je odlomek notranje fokaliziran, če ne, pa zunanje. Pri tem se sklicuje na že omenjeni Barthesov *Uvod v strukturalno analizo pripovednega besedila* in Genneta, opozarja pa, da ni jasno, ali je mogoče to izvedljivost natančno definirati s slovničnimi termini ali pa se je treba zateči k manj določnim terminom verjetnosti. Prav tako kot je lahko fokalizator zunanji ali notranji, je tudi *fokalizirani lahko viden od zunaj ali od znotraj*. V prvem primeru so predstavljena samo zunanja dejanja fokaliziranega (osebe ali stvari), v drugem tudi njegove misli in občutja, oboje pa lahko predstavljata tako zunanji kot notranji fokalizator. Tudi notranji fokalizator lahko predstavlja samo zunanost fokaliziranega (kot npr. v že omenjeni Robbe-Grilletovi *Ljubosumnosti*), obstaja pa tudi možnost, da je fokalizator hkrati tudi fokalizirani (npr. Molly Bloom v Joycevem *Ulyssesu*).

Glede *stopnje fokalizatorjeve obstojnosti* Rimmon-Kenanova ugotovi, da je fokalizacija lahko v celotnem delu fiksirana (npr. v *Kaj je vedela Maisie* Henryja Jamesa), lahko pa tudi skače s fokalizatorja na fokalizatorja. Fokalizatorja sta lahko dva (Patrick White: *The Solid Mandala*), lahko pa jih je tudi več (kot v *The Sound and the Fury* Williama Faulknerja). Glede na to jo lahko delimo na stalno, spremenljivo in večkratno. Vse to velja tudi za fokalizirano.

Glede *aspektov fokalizacije* Rimmon-Kenanova najprej ugotovi, da je izključno vizualno pojmovanje fokalizacije preozko. Treba je ugotoviti, kako se razlike med zunanjo in notranjo fokalizacijo kažejo z nekaterih drugih zornih kotov.

Zaznava (vid, sluh, vonj ipd.) je določena z dvema glavnima koordinatama, prostorom in časom. Glede *prostora* je za zunanjega fokalizatorja značilna ptičja perspektiva, pri kateri je fokalizator visoko nad opazovanim, in sicer v dveh variantah – panoramski pogled in simultana fokalizacija različnih prizorišč. Panoramski pogledi so značilni za začetke in konce besedil in njihovih odlomkov, pri simultani fokalizaciji pa v neki pripovedi spremljamo dogodke, ki hkrati potekajo na različnih prizoriščih, kakor v romanu *Voss* Patricka Whitea. Kadar je fokalizacija vezana na neki lik ali nepersonificiran položaj, ki je glede na zgodbo notranji, je fokalizatorjev pogled močno omejen. Fokalizacija prostora se skozi besedilo lahko spreminja od ptičje perspektive do perspektive omejenega opazovalca in od enega omejenega opazovalca do drugega. Glede *časa* je zunanja fokalizacija vsečasna (fokalizator ima na voljo preteklost, sedanjost in prihodnost), kadar je fokalizator nepersonificiran, retrospektivna pa, kadar lik fokalizira svojo preteklost. Notranja fokalizacija je sinhrona z obvestili, ki jih uravnava fokalizator, omejena je na »sedanjost« likov.

Psihološki aspekt zadeva razum in čustva fokalizatorja, torej gre tu za fokalizatorjev spoznavni in emotivni odnos do fokaliziranega. Glede *spoznavne komponente* ugotovi, da zunanji fokalizator ve o predstavljenem svetu vse; kadar omejuje svoje vedenje, počne to iz retoričnih razlogov. Vedenje notranjega pripovedovalca je po definiciji omejeno: ker je del predstavljenega sveta, je njegova vednost omejena. Glede *emotivne komponente* ugotovi, da je zunanja fokalizacija »objektivna« (nevtralna, neangažirana), notranja »subjektivna« (čustveno obarvana, angažirana). Kadar je fokalizirano neživo, je psihološki aspekt relevanten samo za fokalizatorja; kadar je fokalizirano oseba, lahko fokalizator opazuje samo od zunaj (vidna dejanja) ali tudi od znotraj, kar ima lahko bodisi obliko pripovedovalca-fokalizatorja, ki vidi v notranjost oseb, bodisi obliko notranjega monologa, pri katerem je fokalizator hkrati tudi fokalizirani.

Glede *ideološkega aspekta* ugotovi, da je v primeru zunanjega pripovedovalca-fokalizatorja v preprostejšem primeru dominanten in avtoritativen »splošni sistem idejne slike sveta«, ki določa vrednotenje dogodkov in likov v zgodbi, morebitne ostale ideologije pa so tej podrejene. Zadeva je lahko bolj zapletena: zunanji pripovedovalec-fokalizator lahko predstavlja pluraliteto ideoloških pogledov, katerih vrednost je načeloma dvomljiva. Med seboj se lahko (delno ali popolnoma) ujemajo ali si nasprotujejo, igra med njimi pa izziva »polifono« branje besedila (o čemer je v zvezi z Dostojevskim že l. 1929 pisal Bahtin).

Lik-fokalizator lahko predstavi svoj ideološki odnos s svojim videnjem sveta, z obnašanjem ali z eksplicitnim razpravljanjem. Tako pri zunanji kot pri notranji fokalizaciji je ideologija lahko izražena implicitno ali eksplicitno.

Pomembne so tudi njene ugotovitve o odnosih med aspekti: zaznavni, psihološki in ideološki aspekt se lahko ujema, lahko pa tudi pripadajo različnim fokalizatorjem, ki so lahko celo v medsebojnem konfliktu. Kot primer navaja že omenjeno *Veliko pričakovanje* Charlesa Dickensa, v katerem je običajno zaznavajoči fokalizator mladi Pip, k ideologiji pa se nagiba fokalizacija starega Pipa, ki je tudi pripovedovalec.

Poglavje sklenejo razglabljanja o *verbalnih indikatorjih fokalizacije*. Fokalizacija je resda sama po sebi neverbalna, vendar pa je (kot vse drugo v besedilu) izražena z jezikom. V besedilu prevladuje pripovedovalčev jezik, vendar pa ga fokalizacija lahko »obarva« – v tem primeru je menjava fokalizatorjev lahko razvidna iz jezikovnih sprememb.

1.1.2.5 Janko Kos

Za konec kratkega pregleda nekaterih osnovnih naratoloških pojmov in modelov še nekaj besed o tipologiji slovenskega literarnega zgodovinarja in teoretika Janka Kosa. Ker vsebuje tehtne misli ne le o teoriji pripovedovalca, temveč tudi o njegovem zgodovinskem razvoju, bo predstavljena precej obširno.

Janko Kos začne razpravo s povzetkom nekaterih starejših tipologij, predvsem Stanzlove iz leta 1955, ki je bila v tej razpravi že predstavljena. Kot je bilo že zapisano, je bila ta teorija široko sprejeta, kritična do nje pa sta bila Wolfgang Kayser in Wayne C. Booth, ki sta najbolj oporekala prvoosebni pripovedovalcu, češ da po svojem pomenu in vlogi nikakor ni enakovreden drugima dvema, čemur je Stanzel ugovarjal in dokazoval, da se ta vendarle bistveno loči od avktorialnega pripovedovalca. Po mnenju Janka Kosa je »prvoosebni pripovedovalec sicer za pripovedovalsko tipologijo nujna kategorija, poglobljena pomanjkljivost Stanzlove tipološke pa je, da ga postavlja na isto raven z avktorialnim in personalnim, kar pomeni, da se v tej tipologiji neutemeljeno in nelogično mešajo različne tipološke ravni. [...] Prvoosebnega pripovedovalca je potrebno raziskovati v razmerju do drugoosebnega in tretjeosebnega, tako da z obema sestavlja samostojno tipološko trojico.« (Kos 1998: 2.) Stanzel je drugoosebnega pripovedovalca uvedel šele v knjigi *Theorie des Erzählens* (1979). Razglasil ga je za posebno različico pripovedne prve osebe, to je »jazovega« pripovedovalca, vendar s tem po Kosovem mnenju problema ni rešil. »Šele z enakovrednim obravnavanjem vseh treh pripovedujočih oseb znotraj enotnega modela se

odpira možnost za njihovo tipološko razločevanje in za razlago, kakšne so razlike, pa tudi povezave med njimi.« (Kos 1998: 2.) Nato preide na obravnavo ostalih Stanzlovih kategorij – avktorialnega in personalnega pripovedovalca. Po njegovem mnenju ju »moramo postaviti na drugo raven in ju povezati s tistim tipom pripovedovalca, ki ustreza tej ravni – z virtualnim pripovedovalcem.« (Kos 1998: 2.) Poleg tega je treba po Kosovem mnenju v pripovedovalskih tipologijah upoštevati še redkeje uporabljane pojme lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca. Problematika teh pojmov leži na drugačni ravni od prejšnjih tipoloških trojic in jo je zato treba obravnavati posebej, čeprav ne brez zveze z ostalimi. Tako pride do treh tipoloških modelov:

1. prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec,
2. avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec,
3. lirski, epski, dramski pripovedovalec.

Pomembna je tudi pripomba, da »[č]eprav gre za močno različne, vsakič na drugačno tipološko raven postavljene tipe pripovedovalca, se te ravni med sabo vendarle tudi križajo ali celo prekrivajo, zato njihova obravnava terja sprotno raziskovanje tistih stičnih točk, na katerih se srečujejo ali pa razhajajo.« (Kos 1998: 2.)

Pregled 1. dela tipologije (ki deli pripovedovalca glede na osebo) začne s kratkim pogledom v zgodovino rabe oseb v pripovednih delih.

»Na prvi pogled se zdi, da je najstarejša in pozneje najbolj razširjena raba tretjeosebnega pripovedovalca, tako v najstarejših pripovednih pesmih in epih kot v pripovedkah, pravljicah in novelah, nazadnje tudi v romanih. V tretji osebi se pripoveduje že akadski ep o Gilgamešu, vendar je vanj na enajsti tablici vložena prvoosebna Utnapištimova pripoved.« (Kos 1998: 3.) Egipčansko prozno pripovedništvo večidel uporablja govor v tretji osebi, v njem pa najdemo tudi prvi primer prvoosebne pripovedi – Sinuhejevo zgodbo, »kar bi lahko govorilo v prid domnevi, da prvoosebni pripovedovalec ni mlajši od tretjeosebnega, ampak mu je zgodovinsko-razvojno vsaj enakovreden« (Kos 1998: 3). Podobno je z najstarejšimi evropskimi verzni in proznimi pripovedmi. Iliada je povedana v tretji osebi, velik del Odiseje pa v prvi, z Odisejem kot pripovedovalcem. Petronijev *Satirikon* in Apulejev *Zlati osel* sta napisana v prvi osebi, vložene pripovedi so tretjeosebne, Heliodorjeve *Etiopske zgodbe* pa so tretjeosebne s prvoosebnimi vložki. Pripovedovalec srednjeveških viteških

romanov je tretjeosebni, to tradicijo nadaljujejo številni novoveški in moderni romani vse do Flauberta, Tolstoja, Kafke in Robbe-Grillea. Od renesanse dalje se ob to tradicijo postavlja še tradicija prvoosebnega pripovedovalca, npr. v pikaresknih romanih od *Lazarčka s Tormesa* do Mannovih *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, v pisemskih in dnevniških romanih in tako v (kot pravi temu Stanzel) kvaziavtobiografskih romanih, npr. v Dickensovem *Davidu Copperfieldu*, kot v »pravih« avtobiografskih romanih, npr. *Prišlekih* Lojzeta Kovačiča.

Druga oseba je že od sumerske, egipčanske in hebrejske poezije pogosta v liriki, v prozi pa je začela vdirati v prvoosebno pripoved s pisemskimi romani 18. stoletja. Čisti drugoosebni pripovedovalec kot nosilec pripovedi se izoblikuje šele v 20. stoletju, npr. v Butorjevem romanu *Modifikacija* ali v Calvinovem *Če neke zimske noči popotnik*. Pri Slovencih najprej v Stritarjevem romanu v pismih *Zorin*, Cankarjevi *Nini*, kjer se menjavajo prvo-, tretje- in drugoosebni pripovedovalec, s katerim se začenjajo in končujejo poglavja, prvič pa obvlada celotno pripoved v noveli *Kantata o zagonetnem vozlu* Vladimirja Bartola.

Drugi del tipologije – o avktorialnem, personalnem in virtualnem pripovedovalcu – začne z ugotovitvijo, da v Stanzlovi shemi treh pripovedovalskih tipov prihaja do mešanja dveh tipoloških modelov: prvoosebni pripovedovalec je določen s slovniško strukturo jezika, pri avktorialnem in personalnem pripovedovalcu pa gre za pripovedno perspektivo.

Avktorialni pripovedovalec se po Stanzlovi definiciji dviga nad pripovedne osebe in dogajanje, skozi katero se gibljejo v času in prostoru, nad njimi ima pregled, jih vodi in nadzira – v tem smislu je »vseveden«. To pozicijo lahko poudarja z vtikanjem samega sebe v pripoved, s komentarji na svoj in bralčev račun, predvsem pa na račun literarnih oseb.

Personalni pripovedovalec je po Stanzlu postavljen v sredo pripovednega dogajanja, v eno od pripovednih oseb ali ob njihovo stran, zato pozna samo tisti del dogajanja, ki ga zaznava s tega položaja; pripoveduje torej z zornega kota neke »persone«, njenega delnega osebnega izkustva in zavesti. V tem smislu je ta pripoved zares personalna oziroma osebna, ne pa nadosebna ali neosebna, kot jo uveljavlja višja avtoriteta avktorialnega pripovedovalca.

V zvezi s tem se Kos sprašuje, »v kakšnem pomenu besede naj bi bil 'vseveden' avktorialni pripovedovalec? [...] Ali ve zares vse in na kakšen način?« (Kos 1998: 7.) Ve samo tisto, kar nam pove, ali ve tudi tisto, o čemer ne govori? Gnoseološko gledano je tisto, kar »iz njega napravlja 'avtoriteta', in s tem višjo pripovedno avtoriteto, [...] dejstvo, da vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, zaokrožene, trdne in s tem dokončne resnice. Oseb in dogajanja, ki jih postavlja avktorialna pripoved, ni mogoče razumeti pa tudi ne razlagati na noben drug način od tistega, ki ga je bralcu predložil pripovedovalec. Ne samo da so stvarna

dejstva, o katerih govori, nedvomna, ampak je nepremakljiv tudi njihov moralni, socialni, metafizični ali nadnaravni smisel. Avktorialni pripovedovalec je zares v posesti popolne 'resnice' o svojem svetu in samo v tem smislu je avtoritativen ali celo 'vseveden'. 'Resnica', ki jo v svoji pripovedi uteleša, je lahko seveda najrazličnejša, pač v skladu z duhovnozgodovinsko podobo avtorjevega časa, zato je v svetovni literaturi mogoče pod skupen pojem avktorialnega pripovedovalca uvrstiti besedila najbolj oddaljenih avtorjev obdobj in smeri, od starogrških začetkov do 20. stoletja.«

Nato se dotakne vprašanja zveze med pripovedovalčevo slovnično osebo in pripovedno perspektivo. Za avktorialno pripoved se po njegovem mnenju zdi »najprimernejši tretjeosebni pripovedovalec, ker je pač najbolj distanciran do svojega predmeta [...]. Takšna nujna zveza med avktorialnim in tretjeosebnim pripovedovalcem je verjetno sestavni del Stanzlove teorije, čeprav je izrecno ne zahteva. Toda pri Petroniju in Apuleju je bila avktorialnost najtesneje povezana s prvoosebno pripovedjo, zares reprezentativno in na najvišji ravni jo je uresničil Dante v *Božanski komediji*, od 16. stoletja naprej so jo uveljavljali zlasti pikareskni romani od *Lazarčka s Tormesa* prek *Simplicija Simplicissima* do *Moll Flanders*. S tem se potrjuje neveljavnost Stanzlove tipološke sheme, ki postavlja avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca na isto raven kot dvojce enakovrednih in hkrati izključujočih se tipov pripovedi. Simbioza obeh pripovedovalcev je pogosta tudi v novejših primerih kvaziavtobiografskega romana, tj. romana s fiktivno glavno osebo, ki je napisan v obliki avtobiografije [...].« (Kos 1998: 7–8.) Njegovega prvoosebnega pripovedovalca je treba imeti za avktorialnega, ker o sebi in svojih doživljajih govori s stališča, ki je dokončno in nedvoumno, o njih izreka »'resnico', ki je gotova sama sebe in s tem brezprizivna.« (Kos 1998: 8.) Kot primere Kos navaja prvoosebno pripoved Camusovega *Tujca*, prvo- in tretjeosebno Cankarjeve *Nine* ter nekatera druga Cankarjeva besedila. »Resničnost, ki se predstavlja v teh besedilih, je zmeraj osvetljena z lučjo edino prave 'resnice', kjer je zmeraj razvidno, kaj je resnično ali lažno, splošno ali posamično, nujno ali naključno, dobro ali zlo. Prav to pa je bistvena značilnost avktorialnega pripovedovalca, bolj bistvena od tega, koliko je njegova pripoved prepletena z lastnimi komentarji in nagovori, ki ga dvigajo nad pripovedno dogajanje.« Avktorialno pripoved torej običajno pripoveduje prvo- ali tretjeosebni pripovedovalec, lahko pa tudi drugoosebni, a redkeje, saj je usmerjen k nagovorjenemu »ti« in »vi«, »s tem pa kot da je že po svoji slovniški sestavi naravnan v personalno pripoved.« (Kos 1998: 8.)

»Kar zadeva *personalnega pripovedovalca*, je v glavnem mogoče pritrditi Stanzlovi razlagi, da pripoveduje iz zavesti osebe v pripovedni resničnosti, iz njenega izkustva in horizonta, kar pomeni, da tak pripovedovalec ne more biti 'vseveden', saj ne vidi prek svojega trenutnega izkušnjskega obzorja, ni mu dan vpogled v celotno dogajanje, katerega majhen del je tudi njegova zavest, izkustvo, subjektivnost.« (Kos 1998: 9.) Toda ta določila se mu zdijo pomanjkljiva: »Temeljna razlika med avktorialno in personalno pripovedjo postane očitna šele ob dejstvu, da resničnost, ki jo ustvarja personalni pripovedovalec iz zavesti te ali one pripovedne osebe, ostaja brez podlage v 'resnici' kot nadosebni in transsubjektivni perspektivi, iz katere se avktorialnemu pripovedovalcu kaže, kaj je bistvo, smisel ali zakon, ki odloča o obstoju njegovih pripovednih oseb, njihovem doživljanju in dejavnosti; pri tem je vseeno, ali je takšna perspektiva mitološka, religiozna, filozofska, psihološka, historična, znanstveno-naravoslovna ali preprosto zdravorazumska.« (Kos 1998: 9.) Personalni pripovedovalec je lahko prvo-, drugo- ali tretjeoseben. Tretjeoseben je npr. v večini del Kafke, Joycea in Virginie Woolf, prvooseben pogosto pri Proustu, v Butorovi *Modifikaciji* drugooseben.

Tretji tip pripovedovalca je t. i. *virtualni*. Izraz, ki označuje tisto, kar je mogoče, ne pa dejansko, saj je lahko samo navidezno, namišljeno, simulirano ali celo hlinjeno, je po mnenju Janka Kosa najprimernejši za pripovedovalca, ki ga praviloma najdemo pri postmodernističnih pripovednikih, npr. pri Borgesu, Calvinu, poznem Robbe-Grilletu, Fowlesu, Ecu, Barnesu ipd. Zunanja značilnost takšne pripovedi je posnemanje, igranje ali simulacija vloge avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, v resnici pa ni nobeden od njiju, »ampak samo njun videz in igra s takšnim hotenim videzom, in to v vseh treh osehah, tako da je virtualni pripovedovalec lahko zdaj prvo- ali drugooseben, drugič spet tretjeoseben.« (Kos 1998: 9.) Virtualni pripovedovalec »simulira bodisi avktorialnega bodisi personalnega [pripovedovalca], zato da z njuno pomočjo gradi svetove, ki so sicer mogoči, ne pa oprti na sistemsko veljavnost 'resnice' in tudi ne merljivi s fenomenološko resničnostjo neposredne prežence 'jaza' in njegove zavesti.« (Kos 1998: 10.) Primer takšne simulacije z drugoosebim pripovedovalcem (s prvo- in tretjeosebni vložki) je roman *Če neke zimske noči popotnik*, ki je »reprezentativen primer za to, kako lahko virtualni pripovedovalec izmenično igra vlogo avktorialnega in personalnega pripovedovalca, saj je iz besedila razvidna zdaj ena zdaj druga možnost – okvirna pripoved se razvija kot 'vsevedna' pripoved o tem, kaj se dogaja z 'bralcem' in 'bralko', ki ju pripovedovalec nagovarja s 'ti' – v tej zgodbi ni sledu o kakšni 'resnici', ki naj bi se razodevala skozi njune prigode. Obenem je pa ta pripoved z vanjo vloženimi zgodbami omejena na izkustveni horizont pripovednih oseb, vendar na ravni, ki je ni mogoče imeti za verodostojen popis realnih psihičnih vsebin, pač pa za podobe

blodenj, sanjskih prividov, fantaziranj ali pa intelektualnih konstruktov. Vse to pa so določila virtualne resničnosti in njenega pripovedovalca.« (Kos 1998: 10.)

Razlikovanje med tipi pripovedovalcev je pomembno ne le za analizo posameznih del, ampak tudi za ugotavljanje, kateri literarni smeri pripada neko besedilo. Avktorialni pripovedovalec je značilen za tradicionalno, »klasično« pripovedništvo od Homerja prek realističnih pripovedi iz 19. stoletja do nekaterih sodobnih del. »Meja med avktorialnim in personalnim pripovedovalcem poteka praviloma po črti ločnici med tradicionalnimi literarnimi smermi 19. stoletja in nastajajočim modernizmom, v širšem smislu zlasti med modernim romanom.« (Kos 1998: 11–12.) »Podobno je mogoče literarnosmerno opredeliti virtualnega pripovedovalca. Ta je predvsem ustrezen analitičen instrument za razmišljanje in tolmačenje postmodernističnega pripovedništva ne le pri Borgesu, ampak tudi pri Fowlesu, Barthu, in Fuentesu, čeprav pri teh in drugih v najrazličnejših oblikah; zdaj se na videz sklada z avktorialnim, drugje s personalnim, obenem pa se lahko giblje med prvo-, drugo- in tretjeosebno pripovedjo.« (Kos 1998: 11–12.) »Dejstvo, da lahko kategorije avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca vsaj v temeljnih določilih usklajujemo z razvojnimi fazami pripovedništva skozi njegov zgodovinski razvoj, kot ga določajo literarne smeri, tokovi in obdobja, ter z njihovo pomočjo določamo literarnosmerno atribucijo posameznih besedil, navaja k sklepu, da so te kategorije historično opredeljene« (Kos 1998: 13) za razliko od trojice prvo-, drugo- in tretjeosebne pripovedovalca, ki to niso.

Kos ugotavlja, da je o lirskem, epskem in dramskem pripovedovalcu pisal že Platon v tretji knjigi *Države*, kljub temu pa je model takšnih pripovedovalcev razmeroma najmanj izdelan.

»Razlikovalna posebnost lirskega pripovedovalca je pač samo ta, da dobi v njegovi pripovedi čista subjektivnost, ki ostaja notranja resničnost in se ne povnanja v zunanji govor ali dejavnost, ki se dotika čiste objektivnosti, razmeroma največji delež med temi plastmi pripovedne resničnosti, vsekakor precej večjega, kot ga prenesejo drugi tipi pripovedništva. Objektivirana subjektivnost glasnega govora in čista objektivnost stvarnega sveta sta ji zato podrejeni, vendar tako, da ji nista samo prispodoba, kot se dogaja v liriki, ampak samostojen, funkcionalno enakovreden del pripovedne celote. Tak lirski pripovedovalec je značilen samo za nekatere oblike romana in novele, zlasti za črtice. [...] Mogoč [je] tako v povezavi s prvo- in drugoosebno pripovedjo kot tudi s tretjeosebnim pripovedovalcem.« (Kos 1998: 14–15.)

Dramski pripovedovalec »svoj govor omejuje na dialoge in monologe, oboje seveda v smislu pravega zunanjega ali glasnega govora, namenjenega sogovorniku, priči ali poslušalcu; tak pripovedovalec opušča pripovedne opise, orise in poročila, se pravi tisto, kar bi lahko

dramatik povedal z didaskalijami, in pripoved sestavlja samo s pomočjo objektivirane subjektivnosti, povnanjene v dialog in monolog«. (Kos 1998: 16.)

Epski pripovedovalec »enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti – tako o čisti subjektivnosti pripovednih oseb, o njihovi objektivirani subjektiviteti, povnanjeni v mimiko, kretnje, gibanje in zunanji glasni govor, nazadnje pa še o čisti objektivnosti zunanjega sveta z njegovo predmetnostjo. V tem smislu zajema epski pripovedovalec tako optiko lirske pripovedi, naperjene na notranjo resničnost subjektivnosti, kot tudi objektivirano notranjost, na katero se omejuje govor dramskega pripovedovalca s svojimi dialogi in monologi. Oboje združuje v sintezo s tem, da obnje postavlja še prikazovanje objektivne resničnosti, ki v lirski in dramski pripovedi nimata samostojnega pomena in mesta.« (Kos 1998: 17–18.) Epska pripoved »se lahko povezuje z različnimi oblikami osebne pripovedi – ne samo s tretjeosebno, ampak tudi s prvo- in načeloma celo z drugoosebno. [...] E]pska pripoved [se] lahko povezuje z vsako od treh tipičnih možnosti pripovedovalskega razmerja do resničnosti in 'resnice',« torej z avktorialno, personalno in virtualno pripovedjo. »Prav to dokazuje, da je trojica lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca načelno mogoča v vseh obdobjih literarnega razvoja,« torej je v tem smislu ahistorična. (Kos 1998: 18.)

Na koncu ugotavlja, da so »[p]ojmi lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca [...] teoretsko dovolj jasno razmejeni, v konkretnih besedilih pa prihaja do vmesnih prehodov in prekritij. [...] Podobne prehode med pripovedovalskimi tipi pozna tudi govor osebne pripovedi, saj se znotraj posameznih besedil neprestano prepletajo govori tretjeosebnega, drugoosebnega in prvoosebnega pripovedovalca [...]. Kaj takega ni mogoče na ravni avktorialnega, personalnega in virtualnega pripovedovalca, ker gre za pripovedne drže, ki posegajo v duhovno strukturo celotne pripovedi, premik iz ene v drugo znotraj ene same pripovedi bi ogrozil njeno enotnost, konsistentnost in smisel, s tem pa bi bila prizadeta njena literarna umetniškost.« (Kos 1998: 18–19.)

Kritiko te Kosove teorije je objavila Alenka Koron v članku *Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih*, ki je bil objavljen v *Zborniku ob sedemdesetletnici Janka Kosa* – posebni številki revije *Primerjalna književnost*. Najprej s sebi lastno natančnostjo razloži, za kaj v Kosovi razpravi gre:

»V razpravi je sicer še vedno izhajal iz Stanzla in nekaterih njegovih kritikov, vendar je skušal, očitno z naslonitvijo na Bootha (1976) in prilagajanjem njegovih izvajanj lastnim teoretsko-metodološkim izhodiščem, podgraditi Stanzlovo pretežno formalnoanalitično

zasnovano tipologijo z idejnimi, spoznavno-vrednostnimi komponentami, zraven pa se je za izhodiščno razločevanje treh temeljnih literarnih vrst oprl na Heglovo konceptualizacijo čiste subjektivnosti v liriki. Tako je razvil novo, izvirno tipologijo s tri krat tremi tipi pripovedovalca ali pravzaprav tri tipologije s po tremi tipi ter jih ponazoril s primeri iz domače in svetovne zgodovine pripovedništva. Hkrati je prikazal osnutek diahronega prereza razvoja pripovednih zvrsti in pripovedovalskih tipov in opozoril na raznovrstna medsebojna križanja in preplete tipov pripovedovalcev. [...] Od Stanzla prevzeti termin avktorialni pripovedovalec ima torej v novi tipologiji drugačen obseg in označuje avtoritarnega pripovedovalca, 'ki je zares v posesti popolne "resnice" o svojem svetu'; resnica pa je lahko različna in je historično spremenljiva«. (Koron 2001: 206.) V Kosovem delu je viden »odmik od strukturalne obravnave pripovednoteoretskega sklopa in izrazita težnja k povezovanju formalnoanalitičnega pristopa s historičnim in duhovnozgodovinskim«; lotil se je namreč »oblikovanja tipologij, saj so prav te presečišče, v katerem so literarnoteoretska spoznanja najlažje združljiva z duhovnozgodovinskimi tipi razlaganja. Nove teoretične temelje razlikovanja literarnih vrst in njihovo nadgradnjo v tretjem tipološkem modelu lirskega, epskega in dramskega pripovedovalca je postavil z opiranjem na filozofsko, fenomenološko in logično-analitično metodo, kar mu je pač bližje od navezovanja na semiotiko in lingvistiko, pri tem pa kot dodatni kriterij vpeljal v fonocentrizmu zasidrano razlikovanje med glasnim in tihim govorom subjekta. Ne glede na to, da se je pri oblikovanju lastnih tipoloških rešitev navezoval na Stanzla, Bootha in Hegla, je torej v svojem snovanju ostal izviren in samosvoje.« (Koron 2001: 208.)

1.1.2.6 O poznejšem razvoju naratologije

Naratologija je bila v svoji prvi fazi, ki je v glavnem trajala do konca osemdesetih let dvajsetega stoletja, izrazito strukturalistična veda, njen poznejši razvoj, ki še vedno traja, pa se običajno označuje s post-strukturalizmom. Pojavile so se nove smeri, kot so *gender studies*, psihoanaliza, *reader-response criticism*, *ideological critique*. S tem se naratologija spreminja v multidisciplinarno vedo o pripovedovanju, ki vsebuje elemente številnih drugih smeri literarne vede. (Povzeto po Onega in Landa 1996: 1.)

1.2 O romanu in sorodnih oblikah

1.2.1 O romanu

Glede na predmet naloge bi bilo treba kar se da natančno opredeliti pojem romana. Žal pa gre za enega izmed najbolj nerešljivih problemov literarne vede. Znana je definicija angleškega pisatelja in književnega teoretika Edwarda M. Forsterja, da je meja med romanom in novelo pri petdeset tisoč besedah – besedila, ki so od tega krajša, so novele, daljša pa romani. (Kmecl 1976: 292.) Takšna definicija seveda ni zadostna – ne le zato, ker pri vprašanjih mej med literarnimi oblikami niti kvantitativnih mej ni mogoče postavljati tako mehansko, temveč tudi zato, ker ji manjkajo ostala formalna in vsebinska določila.

O zapletenosti vprašanja prav tako priča začetek gesla o romanu v *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* Vladimirja Bitija. Začne se z ugotovitvijo, da gre za »[j]edan od žanrova na kojima se ne samo brusio analitički instrumentarij suvremene književne teorije, već su se iskušavale i njezine škole i usmjerenja. Mnogi su se teorijski pojmovi [...] iskristalizirali upravo istraživanjem romanesknog korpusa. I brojne su rasprave oko pojma žanra zapravo često u pozadini imale na umu r[oman].« (Biti 2000: 478.) Kljub številnim in ostrim razpravam so številna pomembna vprašanja, na primer kaj roman sploh je, ostala do danes odprta.

Nekatere osnovne poteze romana so seveda jasne:

Napisan je v prozi, ne v verzih. Po obsegu je najobsežnejša pripovednoprozna oblika, vsekakor daljša od novele, točne meje med njima pa mehansko ni mogoče postaviti. Roman sodi v epiko, ne v liriko ali dramatiko. Ena temeljnih lastnosti epike je pripovedovalec, njegov govor naj bi se nanašal na realnost, ki obstaja neodvisno od njega in je običajno postavljena v preteklost. Epsko realnost sestavljajo snovne, racionalne in emotivne prvine, pri čemer snovne prevladujejo nad ostalimi, iz njih nastaja »časovno-prostorski kontinuum«, ki ima najpogostejše obliko dogajanja ali celo zgodbe z začetkom, sredino in koncem, njegovi nosilci pa so človeški liki. Vsa tri določila – o nevezanosti besede, obsežnosti in epskosti – veljajo seveda le skupaj. Prvi določili sta zunanje formalni, tretje pa že posega tudi v notranjo zgradbo.

Takšna definicija romana je zelo široka in uporabna, po vsej verjetnosti bi naletela na splošno odobravanje, žal pa je mogoče hitro najti med bralci, literarnimi zgodovinarji in teoretiki cenjene romane, ki od nje opazno odstopajo. Verjetno še vedno vsak gimnazijec pozna Puškinov roman v verzih *Jevgenij Onegin*, opazno število verzov je mogoče najti pri številnih Puškinovih sodobnikih, na primer pri Goetheju, Novalisu in Hölderlinu. O problemu postavljanja količinskih mej je bilo nekaj besed zapisanih že zgoraj, zato raje več o odstopanjih od epskosti. Že v osemnajstem stoletju se je začel proces lirizacije romana (npr. Laurence Sterne: *Tristram Shandy*, Jean-Jacques Rousseau: *Nova Eloiza*, Johann Wolfgang Goethe: *Werther*), v dvajsetem stoletju pa z modernim romanom dosegel opazne razsežnosti (Rainer Maria Rilke: *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja*, Hermann Broch: *Vergilova smrt*). Poleg tega se roman že od osemnajstega stoletja dalje »dramatizira«, npr. s pisemskim romanom (npr. Samuel Richardson: *Clarissa Harlowe*, Pierre Choderlos de Laclos: *Nevarna razmerja*), pri katerem imajo pisma dejansko dramsko funkcijo. (To seveda ne velja za lirizirane pisemske romane, kakršen je *Werther*.) V modernem romanu (Marcel Proust, Thomas Mann, Hermann Hesse, Hermann Broch itd.) je pogosta tudi njegova eseizacija, ki je bila opazna že v (po mnenju številnih literarnih zgodovinarjev) prvem novoveškem romanu, Cervantesovem *Don Kihotu*, in v Rabelaisovem romanu *Gargantua in Pantagruel*.

Je torej zadeva popolnoma brezupna? Po mnenju Janka Kosa je formalna opredelitev romana sicer relativna, vendar pa je mogoče najti trdno jedro:

Praviloma je napisan vsaj pretežno v prozi, verzni roman je zgolj izjema. Obsega navzdol natančno ni mogoče zamejiti, gotovo pa je, da nekaj deset strani še ne zadošča, kakih sto pa jih že utegne biti dovolj. Glede notranje zgradbe naj bi poleg lirskih, dramskih in/ali esejističnih elementov našli vsaj za silo razvidno epsko jedro. In kako je z zgodbeno enotnostjo z začetkom, sredino in koncem? Aristotel je za tragedijo predvideval zelo strogo enotnost, manj strog pa je bil z epom – tu naj bi bila zgodba razrahljana in razširjena z epizodami, ki časovno-prostorsko niso strogo povezane v celoto. Takšno enotnost je mogoče odkriti v večini romanov s pretežno epsko notranjo zgradbo. V tistih, ki imajo močne lirske, dramske ali esejistične sestavine, pa daje praviloma besedilu enotno zasnovo tema, ideja ali problem. (Povzeto po Kos 1983: 22–32.)

Nadaljnje poglobljanje bi odprlo nove vidike vprašanja. Najprej bi se bilo treba poglobiti vsaj v nekatere najslavnejše teorije romana, prav gotovo v tiste, ki so jih napisali György Lukács,

José Ortega y Gasset, Lucien Goldmann, Dušan Pirjevec, Lennard J. Davies, Ann Banfield in Jonathan Culler. Nekateri – Mihaila Bahtina, Percyja Lubbocka, Wolfganga Kayserja in Franza Stanzla – so bile v razdelku o pripovedovalcu in pripovedovanju že omenjene. Zanimiva je zgodovina romana – pri njenem pregledu bi bilo mogoče izhajati iz opozorila Vladimirja Bitija na razcep med *roman(ce)* in *novel (nouvelle)*: »Ako teoretičari definirajo r[oman] kao 'dugu fikcionalnu pripovijest o prošlom događaju', on je neprijeporno počeo u helenističkoj Grčkoj, ako ga definiraju kao 'dugu vjerodostojnu pripovijest o sadašnjosti', tada je mogao početi tek u 18. st[oljeću]. Ili možda ipak sa Cervantesom u 17. st[oljeću], kao što npr. tvrdi Kundera (1985). Na tom se pitanju razilazi velik broj teoretičara.« Pri takem pregledu bi bile zelo dragocene ugotovitve Károlya Kerényija.

A predmet te razprave ni roman, marveč, kot priča njen naslov, metamorfoze pripovedovalca v sodobnem slovenskem in madžarskem romanu, zato po Janku Kosu povzete ugotovitve najbrž zadoščajo. Pač pa tu tiči razlog, zakaj se je treba posvetiti terminom *kisregény* in *povest*.

1.2.2 O romanu sorodnih oblikah

1.2.2.1 Povest

Leksikon *Literatura* postavlja *povest* v sorodstvo z romanom: »Po letu 1850 [se je izraz uveljavil] predvsem za pripovedi v prozi, vendar [je] pomen še nihal med daljšo novelo in krajšim romanom, polagoma se [je] omejil na 'srednjo' zvrst med obema: [...] od romana se loči z manjšim obsegom, manjšo širino, zahtevnostjo, pomembnostjo in razčlenjenostjo dogajanja. V tem smislu se [je] oznaka p[ovest] uveljavila zlasti za popularne, v nasprotju z romanom ljudskemu okusu namenjene pripovedi[...].« (Dolinar 1981: 188.) Leksikonska definicija torej postavlja povest v bližnje sorodstvo z romanom.

Kasneje je to literarno obliko skrbno preučeval Miran Hladnik. Ugotovil je, da je »[v]sebinska pojava [...] v veliki meri določena z nacionalno literarno tradicijo, iz katere termin izhaja [...]. Zato bi bilo prav, ko bi se izraz povest v druge jezike ne prevajal, ampak ohranil kar v citatni obliki«, kar je v neslovanskem svetu storila samo nekdanja vzhodnonemška slavistika pri obravnavi ruskega termina *новель*. Nato potegne ločnico med *povestjo* in *pripovedjo*, ki se v nekatere jezike prevajata z enim izrazom – v nemščino, na primer, z *Erzählung* – in ugotovi,

da je pripoved v slovenščini zbirni izraz za vse oblike epskega proznega pisanja, povest pa označuje le eno izmed pripovednoproznih vrst. Do srede devetnajstega stoletja je *povest* pomenila novice, vzporedno pa je bila od tridesetih let devetnajstega stoletja dalje, ko so nastala prva slovenska pripovedna dela, skoraj do leta 1890 univerzalno poimenovalno sredstvo za vsakršne pripovedne tekste od najkrajših do najdaljših. Po tem letu se je njen pomen omejil na daljše prozno delo. Do leta 1945 se je več avtorjev odločilo podnasloviti svoja dela kot povest kot pa kot novelo ali roman, po tem letu pa »se je njen pomen usodno skrčil [...]: povest je danes v splošni zavesti ne preveč ambiciozna, tradicionalno fabulativna daljša pripovedna proza«. To ustreza *poljudni* ali *ljudski povesti*, ki je bila v devetnajstem in na začetku dvajsetega stoletja izjemno brana – založba Mohorjeva družba je takšne povesti prodajala v nakladah do 90.000 izvodov, kar pomeni, da so prišle v roke vsakemu petemu Slovencu. Po drugi svetovni vojni je »[s]trogi katolicizem založbe skupaj z estetsko površnostjo [...] v očeh novega režima priskrbel poljudni povesti izrazito negativni predznak«. Dandanašnji je takšen podnaslov zelo redek, nekoliko pogostejši pri mladinski književnosti. Hladnik je s pomočjo količinske analize 234 srednjih in dolgih kmečkih povesti, ki so nastale v obdobju med letoma 1859 in 1945, ugotovil, da je povest »v sumljivi bližini z novelo, to je v pasu med 20.000 in 45.000 besedami, s to razliko, da je novela bolj profilirana in da teži novela k večji, povest pa k manjši dolžini«. Poleg tega je ugotovil, da so se »obsegi izvirne pripovedne proze [...] vedno bolj daljšali« in tako imamo lahko za obdobje med leti 1935 in 1945 povest za »daljši pripovednoprozni žanr«, medtem ko je »v 19. stoletju pripadala pretežno srednji prozi«. Povest je bila torej »obsegovno raztegljiva zvrst, vendar v povprečju bliže noveli kot romanu«.

Ko se ozre po vsebinskih lastnostih povesti, ugotovi, da se je »meščanskim in grajskim temam [...] po tradiciji bolj prilagal izraz roman, za kmečke snovi bolj izraz povest. Podnaslov roman je vzbudil pri bralcu pričakovanje bolj zvestega zgledovanja pri tujih žanrskih vzorcih, povest pa upoštevanje slovenskih specifičnosti [...]. Prevlada romana v sodobni slovenski literaturi pomeni tudi, da ta izhaja iz vzorcev svetovne literature v večji meri kot iz nacionalne pripovedne tradicije.«

Njegova definicija povesti obsega pet točk:

1. Povest je popularna, "plebejska" pripovednoprozna vrsta.
2. Polna je privlačne fabulativnosti in verske, gospodarske ter nacionalno-politične poučnosti.

3. Povesti so lahko kratke, srednje ali dolge. Kratke delajo konkurenco slik, črtici in zgodbi, nahajajo se v periodiki, srednje so v sorodstvu z novelo, dolge je mogoče zelo približno označiti kot eno izmed oblik slovenskega romana; v periodiki zahtevajo objavo v nadaljevanjih ali kličejo po knjigi.
4. Med vsebinska določila povesti sodi zadržanost do ljubezenske motivike, poudarjena ljubezen do kmečke in zgodovinske snovi in konservativno katoliško naziranje.
5. V ustvarjalni zavesti slovenskih avtorjev živi povest le še kot oblika mladinske ali otroške literature. (Povzeto po Miran Hladnik 1990 in 1991.)

Kateri madžarski termin bi najustrežneje ustrežal *povesti*? Elizabeta Bernjak v svojem madžarsko-slovenskem in slovensko-madžarskem slovarju kot madžarsko ustreznico povesti navaja *elbeszélés* (Bernjak 1995: 867), Jože Hradil v svojem slovensko-madžarskem slovarju 1. *elbeszélés, kisregény 2. mese* (Hradil 1996: 421). Drugi pomen v Hradilovem slovarju se vsekakor ne nanaša na povest, kakršna je predmet te razprave. Kako madžarska literarna veda definira *elbeszélés*?

»Az *elbeszélés* kisépikai műfaj, mely terjedelmét tekintve a kisregény és a novella között helyezkedik el. Általában egyetlen cselekménysorozatra épül, a novellánál bőségesebben kifejtve, többszöri helyzetváltozással, viszonylag sok szereplővel, fordulattal. A műfaj legfontosabb képviselői: Kleist (*Kolhaas Mihály*, 1810), Stendhal (*Vannina Vannini*), az orosz irodalomban Puskin (*Dubrovskij*), Gogol (*Pétervári elbeszélések*, ezek közül is kiemelkedik *A köpönyeg*, 1842), Tolsztoj (*Kozákok*, 1855), Csehov (*A 6-os számú kórterem*, 1892), Kafka (*Az átváltozás*, 1915), Thomas Mann (*Tonio Kröger*, 1903; *Mario és a varázsló*, 1930). A magyar irodalomban Mikszáth Kálmán első írói sikerét hozza *A tót atyafiak* (1881) négy balladai hangvételű elbeszélése (pl. *Az a fekete folt*), de a műfaj jelentős a 20. században is.« (Osztovcics; <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Elbeszeles.htm>.)

Vsaj v grobem si termina ustrezata. Avtor besedila se spomni, da je en pripovedni pramen kot lastnost povesti (v nasprotju z bolj zapletenim romanom) na predavanjih o slovenski pripovedni prozi devetnajstega stoletja na ljubljanski slovenistiki v študijskem letu 1981/82 omenjal profesor Matjaž Kmecl. Poleg tega iz Hladnikovih ugotovitev izhaja, da v obdobju, ki ga obravnava ta razprava, povest ni zavzemala pomembnega mesta v slovenski književnosti.

1.2.2.2 Kisregény

Hradilov slovar je omenjal kot ustrezen prevod za *povest* tudi *kisregény*. Ker gre za književno obliko, ki je v madžarski književnosti pomembna, pogosta in sorodna romanu, ji je treba posvetiti pozornost.

»A *kisregény* terjedelmét és sajátosságait tekintve az elbeszélés és a regény között helyezkedik el. Egyes poétikák a kisepika körébe sorolják, mások közepes epikai műfajnak tekintik. Az elbeszélésnél többnyire nagyobb cselekményidőt ölel fel, gazdagabb háttérrel és motivációs hálóval rendelkezik, de nélkülözi a regény extenzív totalitásra való törekvését, világa mégis nyitottabb, összetettebb az elbeszélésénél. A műfaj későn, a felvilágosodás korában alakult ki, de inkább csak a 20. században vált általánossá. Elterjedését az olvasói szokások megváltozása, az olvasásra szánt kevesebb idő is elősegítette, de fontosabb ok a szilárd világképek széthullása, s így a nagyregény szerepének kérdésessé válása. A műfaj első tiszta alakjában Goethe *Az ifjú Werther szenvedései*, 1774 című művében jelenik meg. Jelentősebb kisregények a világirodalomból E.T.A. Hoffmann *Az arany virágcserep*, 1814; Tolsztoj *Ivan Iljics halála*, 1881-1886; Hemingway *Az öreg halász és a tenger*, 1952; Szolzsenyicin *Ivan Gyenyisovics egy napja*, 1962. A magyar irodalom ismert romantikus kisregénye Jókai *Sárga rózsája*, 1893, mely a hortobágyi pusztán játszódó balladaszerű történetből, néprajzi leírásból és életképekből építkezik. Gyulai Pál *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, 1857 című kisregénye a magyar realista epika egyik első nagy teljesítménye. Mikszáth Kálmán hatalmas életművének egyik legnépszerűbb darabja a *Szent Péter esernyője*, 1895. Örkény István legismertebb kisregényei a *Tóték*, 1967 és a *Macskajáték*, 1969.« (Osztovcics; <http://enciklopedia.fazekas.hu/mufaj/Kisregeny.htm>.)

Kaj bi utegnil biti ustrezni slovenski izraz? Povest prav gotovo ne. Madžarsko-slovenski del slovarja Elizabete Bernjak (Bernjak 1995) tega izraza ne vsebuje, madžarsko-slovenski slovar Jožeta Hradila pa kot prevod predlaga *novelo*. (Hradil 1998: 448.) Slovenska literarnovedna tradicija ustreznega izraza ne pozna, kot prevod pa bi bil verjetno najustreznejši *kratki roman*. Ker je pričujoča razprava pisana slovensko, jezik pa določa naš pogled na svet, bodo v njej obravnavana dela madžarske književnosti ne glede na to, ali so jih avtorji in/ali literarni zgodovinarji označili kot *regény* ali *kisregény*.

1.3 O metodi primerjanja

Čeprav temeljno delo o primerjalni književnosti Dionýza Ďurišina ni več ravno najnovejše, je glede osnovnih vprašanj primerjalnoknjiževnostne vede še vedno ena osrednjih referenc. O tem priča na primer pred dvema letoma izdana *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja* Toma Virka (Virk 2007), v kateri je prav slovaški komparativist največkrat citirana oseba. Zaradi tega verjetno ne bo nič narobe, če bodo nekatere ugotovitve te knjige služile za kažipot metodi, s katero bo v tej razpravi primerjan pripovedovalec v sodobni slovenski in madžarski romani.

Ďurišin v poglavju *Klasifikacija procesov med književnostmi* knjige, katere madžarski naslov je *Összehasonlító irodalomkutatás*, kot naslov izvirnika pa je v njej naveden njen nemški naslov *Vergleichende Literaturforschung*, ugotovi, da je treba ločiti podobnosti med književnostmi, ki temeljijo na genetičnih zvezah (torej na medsebojnih stikih), od tipoloških ujemanj (analogij). Kot je bilo zapisano že v uvodu, neposrednih stikov med slovensko in madžarsko književnostjo ni bilo, zato se bo ta razprava ukvarjala izključno s preučevanjem tipoloških vzporednosti in razhajanj med romani v obeh nacionalnih književnostih.

Ďurišin o njih zapiše, da se v nasprotju z genetičnimi in kontaktološkimi raziskavami, ki preučujejo različne oblike književnega sprejemanja, tipološke raziskave ukvarjajo s preučevanjem analogij (vzporednosti) in razlik. Medtem ko se pri književnem sprejemanju v različnih oblikah kaže določene mere »odvisnost« ene književnosti od druge, pa tipološke analogije opozorijo na bistveno ohlapnejše povezave, ki nimajo genetskega značaja. Opozarja, da med dvema književnostma ne kaže iskati samo analogij, marveč tudi razhajanja, saj gre za dve plati istega kovanca. Na splošno tipološke analogije osvetlijo predvsem skupne značilnosti in zakonitosti primerjanih del, razhajanja pa pokažejo specifične narodne in individualne značilnosti. Glede na vzročne determinante je mogoče ločiti družbeno-tipološke, književno-tipološke in psihološke-tipološke vzporednosti in razhajanja. Pogosto se med seboj pogojujejo in določajo, med njimi prihaja do zapletenih prepletanj, prekrivanj in sovpadanj, njihovo razlikovanje pa omogoča določanje splošnih sestavin skladnosti med književnostmi različnih narodov. (Povzeto po Ďurišin 1977: 54–58 in 123–126.)

2 Pregled romanov

2.1 O časovnih okvirih pregleda romanov

Naslov razprave je *Preobrazbe pripovedovalca v sodobnem slovenskem in madžarskem romanu*. Kaj tu pomeni *sodobnost*? V verjetno največ uporabljeni slovenski literarni zgodovini, za srednješolce napisanem *Pregledu slovenskega slovstva* Janka Kosa (Kos 2002), ki je od leta 1974 doživel že štirinajst izdaj, se poglavje *Sodobna književnost* začne s koncem 2. svetovne vojne leta 1945. Prav tako so se odločili avtorji najnovejše slovenske literarne zgodovine *Slovenska književnost* – tudi njen tretji del obsega obdobje po drugi svetovni vojni in seže do konca tisočletja (Pogačnik et al. 2001). Podobno je pri Madžarih – Ernő Kulcsár Szabó je svoj pregled sodobne književnosti, ki je izšel leta 1993, naslovil *A magyar irodalom története 1945–1991*. Druga svetovna vojna v življenju vse Evrope na večini področij človekovega življenja pomeni tako pomemben mejnik, da lahko z njenim koncem zamejimo tudi obdobja v književnosti.

Toda književni zgodovinarji imajo glede meje v razvoju književnosti leta 1945 tudi pomisleke in drugačne zamisli. Janko Kos je v *Enciklopediji Slovenije* v geslu *Književnost* najprej predlagal delitev književnosti po prvi svetovni vojni na leta med vojnoma in na čas druge svetovne vojne, torej od leta 1918 do leta 1941 in od leta 1941 do leta 1945, iz česar nedvoumno izhaja, da se s koncem vojne začenja naslednje obdobje v razvoju slovenske književnosti. Leta med vojnoma v skladu s tradicijo razdeli v dve fazi – ekspresionizem in socialni realizem, za mejo med njima pa postavi leto 1930. Nato pa opozori na možnost drugačne periodizacije. Opozori, da je bil v letih 1918–1930 ekspresionizem resda najmočnejša književna smer na Slovenskem, vendar je v sebi ohranjal elemente prejšnjih smeri, poleg tega pa obstajajo tudi med avtorji, ki jih je mogoče prišteti k ekspresionistom, precejšnje razlike. Naslednje obdobje – socialni realizem – zameji z letnicama 1930–1950. Književnost tega obdobja je bila po njegovem mnenju precej enotnejša kot v času ekspresionizma, izjemo pri tem pa predstavlja prvih pet povojnih let, ko se je iz njega poskušal razviti socialistični realizem. Obdobje socialnega realizma je še posebej pomembno za razvoj slovenskega romanopisja, saj je v njem prišlo do prehoda k »izrazito epskim tvorbam« v nasprotju s »pretežno krajši[mi], lirsko-subjektivno zasnovani[mi] roman[i] iz obdobja moderne«. Nato se posveti za to razpravo manj pomembnemu vprašanju, kateri avtorji tega obdobja niso uvrstljivi med socialne realiste, sledi pa za to nalogo pomembna

definicija: »Po 1950 se začenja obdobje, ki v literarni zgodovini še ni dobilo posebne oznake, velja pa na splošno za 'sodobno', ker motive, teme in oblike povezuje s poglavitnimi socialnimi, kulturnimi in moralnimi vprašanji povojnega časa. Razčleniti ga je mogoče po literarnih smereh in tokovih, ki so bili v teh desetletjih vodilni, vendar se med seboj močno prepletajo, razhajajo, pa tudi prekrivajo.« (Povzeto in citirano po Kos 1991: 143–144.)

Pomisleke ima tudi Ernő Kulcsár Szabó. Omenjeno knjigo – natančneje njeno prvo poglavje z naslovom *Hiányzó korszak vagy „korszakforduló”?* – začne z besedami: »Hogy valóban korszakhatár-e 1945 a magyar irodalom történetében, azt a mai, közel félszázados távlat birtokában sem könnyű eldönteni.« (Kulcsár Szabó 1993: 7.) Za takšno mnenje navaja dva razloga. Prvi – pomanjkanje distance, saj še ni jasno, kakšno luč bo nadaljnji razvoj književnosti vrgel na stvaritve iz preteklih desetletij – je precej univerzalen. Drugi razlog, ki ga navaja, pa je specifično madžarski. Tiči v zgodovinskih dogodkih prvih povojnih let, ki so odsevali tudi v razvoju književnosti. Gre za čas, ki se ga običajno imenuje *prehodno obdobje* ali *leta koalicije*. V prvih povojnih letih, v času, ko je na Madžarskem že bila Rdeča armada, je še vladala nekakšna nenavadna demokracija. Absolutni zmagovalci volitev 4. novembra 1945, Mali posestniki (*Kisgazdapárt* – prejeli so 57% glasov), so namreč morali v skladu z zahtevami predstavnika zaveznikov, generala Rdeče armade Klimenta Jefremoviča Vorošilova stopiti v koalicijo s komunisti (*Magyar Kommunista Párt*), socialnimi demokrati (*Sociáldemokrata Párt*) in kmečko stranko (*Nemzeti Parasztpárt*). Do preobrata – prevzema oblasti komunistov – je prišlo leta 1948, poleti naslednjega leta pa so dokončno ukinili večstrankarski sistem in 18. avgusta sprejeli ustavo, katere vzor je bila sovjetska ustava iz leta 1936. (Povzeto po Romsics 1999: 271–294.) V času te nenavadne demokracije so bili najpomembnejši madžarski književniki isti kot v letih pred vojno (Sándor Márai, László Németh, Gyula Illyés, Milán Füst, Lajos Kassák, Lőrinc Szabó, Áron Tamási, Sándor Weöres), pridružili pa so se jim levičarji, ki so si pridobili ugled že ped letom 1945 (Lajos Nagy, Tibor Déry, István Vas), kar pomeni, da se je v tem času vsaj glede poetoloških in stilističnih vprašanj nadaljevalo predvojno književno obdobje, ki se je začelo v tridesetih letih, in ga je kratko mogoče označiti kot *drugi val klasičnega modernizma (a klasszikus modernség második hulláma)*. Ko je leta 1948 prevladal stalinistični pogled na književnost, katerega osrednja ideologa sta bila György Lukács in József Révai, po mnenju Kulcsár Szaba ni mogoče govoriti o spremembi obdobja, temveč o prekinjeni kontinuiteti (»nem klasszikus értelmű „korszakváltás” következett be, hanem a folytonosság meszkálása« – Kulcsár Szabó 1993: 10; v celoti povzeto po straneh 7–14 iste knjige).

Pričujoča razprava bo kljub navedenim pomislekom eminentnih literarnih zgodovinarjev za mejo, s katerim se začne sodobnost, vzela leto 1945.

Drugo, nič manj pomembno vprašanje pa je, do kod naj razprava seže. Po daljšem premisleku se je njen avtor odločil, da jo bo zaključil s prelomom osemdesetih in devetdesetih let minulega stoletja. Tedaj je namreč prišlo do korenitih družbenih sprememb, ki so močno vplivale tudi na književnost. Vlogo slovenske književnosti pred nastankom demokratične in samostojne slovenske države in njen položaj po njem je odlično opredelila Irena Novak Popov:

Literatura, zlasti poezija, je imela v majhnem, nedržavnem slovenskem narodu privilegiran položaj – bila je mitična sfera simbolnega uresničevanja zgodovinskih sanj in kompenzacija za politične in ekonomske primanjkljaje. Čeprav literarni sistem do začetka 20. stoletja ni bil polno razvit, je bil pesnik nosilec čistega in pravilnega jezika, videc, odrešenik in glasnik skupnih pomenov, etična vest in moralna avtoriteta. Z osamosvojitvijo se je tudi pri nas literatura premaknila na obrobje družbene pozornosti, ustvarjalci pa se posvečajo predvsem literarnim vprašanjem.

Poezija zadnjih 15 let je raznovrsten, količinsko nepregleden pojav, ki ga je zaradi časovne bližine in različnih kriterijev razvrstitve težko zaobjeti. Raznolikost je označena kot soobstoj različnih avtorskih pisav in le v manjši meri kot zaporedje jasno določenih tokov. Heterogenost je splošna značilnost duha časa: v hrupnejših in bolj bleščečih informacijah hoče biti posamezni pesnik nezamenljiv glas človeške izkušnje, tudi razpok in pohab, negotovosti in nelagodja. (Novak Popov 2006: 9.)

Čeprav poudarja, da njene besede veljajo zlasti za poezijo, je mogoče v njih prepoznati tudi spremembe v položaju pripovedništva. Verjetno bi madžarski literarni zgodovinarji ugotovili, da je v madžarski književnosti prišlo do podobnih sprememb kot v slovenski, čeprav je res, da se tokrat na Madžarskem vsaj meje niso premaknile in ni nastala nova država. Književnost se je torej v obeh državah osvobodila svojih družbenih in narodnih obveznosti, hkrati pa je nanjo vplivala tudi tržna logika, ki je v zadnjih dveh desetletjih preplavila svet. Položaj v najnovejši slovenski prozi tega časa natančno opredeljujejo ugotovitve Alojzije Zupan Sosič:

Kakšen položaj ima slovenska proza v času, ko so množični mediji postali najpomembnejši za iskanje, prepoznavanje in reprezentacijo identitet ter smisla človekovega obstoja, monopol

tehnoloških medijev pa spreminja profil bralca? Vloga leposlovne literature se namreč danes marginalizira v korist »lahke literature«, pod krinko estetskega pluralizma pa se kriteriji kvalitete zamenjujejo s kriteriji uspešnosti. Kot svetovna tudi slovenska proza odseva »globalizacijo« umetnosti, saj je tudi nanjo vplivala sprememba samega statusa književnosti, ki pa se v zadnjih desetletjih (1990–2005) zelo različno odraža. Poleg globalizacije je razlog za skepto o iskanju enotne podobe najnovejše slovenske proze še pestrost proznih poetik [...]. (Zupan Sosič 2006: 14.)

Tudi tej definiciji položaja bi madžarski kolegi slovenske literarne zgodovinarke bržkone brez pritegnili brez omahovanja

2.2 Analiza posameznih romanov

2.2.1 Felelet Tiborja Déryja in Pisarna Miška Kranjca

2.2.1.1 Skupne značilnosti

Déryjev roman se začne takole:

Budapesttől huszonegy kilométernyire, Kistarcsán, a község szélén, háromholdas park közepén áll a Farkaskastély. Hosszú, tojássárga épület, meredek, vörös tetővel, zöld zsugáteremes ablakkal; főbejáratát keskeny, oszlopos tornác előzi, amelyhez három mohalepte, csorba kőlépcső vezet fel. A tornáctól elfutó, félkilométer hosszú, egyenes nyárfasor egy szőkőkút töredezett medencéjéhez visz, majd innét éles szögben a park rácskapuja felé farol, amelynek egyik szárnya éjjelnappal nyitva áll; bárki beköszönhet rajta, kutya sincs a háznál. A kastély mögött kocsisín, melyet a tulajdonos garázs nak használ; más épület nincs a parkban.

A park maga gondozatlan, kedvére nő-pusztul benne a növényzet, százados hársak alatt délszaki magnóliák, ecetfák, elvadult rózsatövek, bodza, orgona, fagyal; az egykor hatalmas tisztás okra minden oldalról felnyomult a bozót, körülkerített egy-egy magányos ezüstfenyőt s továbbbáradt. A nyárfasortól kétoldalt a pázsit helyén sűrű cserjés ül; a fasorra magára csak azért nem mert felhatolni, mert a tulajdonos Steyr-kocsija naponta háromszor-négyszer végiggázolja rajta. Virág csak ott nő, ahol magától megterem, virágágyat éppoly kevésbé tűr meg a tulajdonos, mint kutyát, baromfit vagy egyéb háziállatot.

Két család él a házban, a tulajdonos és a házfelügyelő. Őzv. Köpe Andrásné családjával egy félve, 1926 őszutóján költözött be a kastély házmesterlakásába. Négy éve özvegy, férje hadirokkantként került haza az első világháborúból, s néhány év múlva meghalt. Két fiú s két kisebb lánygyermek maradt utána, a legidősebb fiú ma tizennégy éves. Az özvegy házörzőnek szegődött el a villába, kutya helyett, egyéb dolga nincs az uraságra; bére havi 15 pengő s a szobakonyhás alagsori lakás.

A magasföldszint öt szobája télen többnyire lakatlan, kora tavasztól késő ősziig a ház tulajdonosa s ennek vénkisasszony néje lakja. Dr. Farkas Zenó a budapesti Pázmány Péter egyetem ny. r. tanára, a Szervekémi Intézet igazgatója, tagja a Magyar Tudományos Akadémiának, az angol Royal Societynek, tiszteletbeli tagja a Deutsche Chemische Gesellschaftnak, a stockholmi Tudományos Akadémiának, a bonni és oxfordi egyetemek

díszdoktora stb. Kitüntetései közül megemlítendők a francia Becsületrend lovagi fokozata, a Scheele emlékérem, a Hoffmann aranyplakett, a finn Fehér Oroszlán és Rózsa nagykeresztje s végül az akkori legnagyobb magyar tudományos kitüntetés, a Corvin-lánc, amelyet intézeti laboratóriumában az ajtó melletti fogason tart, az árnyékszék kulcsával együtt.

A kastély tizennyolc évvel később, az 1944-es szovjet-német harcokban elpusztult. Egy gyűjtőgránáttól kiégett; ami ép rész, parketta, ajtó-ablakkeret, cső, kilincs maradt benne, azt a község széthurcolta, a park százados fáit kivágta tüzelőnek. (Déry 1975: 7–9.)

Najprej je torej predstavljeno prizorišče dogajanja, dvorec na robu naselja Kistarcsa, ki dandanašnji (torej leta 2009) že meji na Budimpešto, in zapuščeni park okoli njega. Pripovedovalec ve o prizorišču vse podrobnosti, ve tudi, kaj se na njem dogaja dan za dnem (lastnikove vožnje z avtom). Sledijo njegovi prebivalci. Najprej posveti pozornost hišnici, o kateri očitno ve vse: kdaj in zakaj je ovdovela, kdo je bil njen mož in zakaj je umrl, pozna tudi njene otroke. Pri tem ni popolnoma brez ironije, ko piše, da se je hišnica z družino vselila v hišo namesto psa. Mimogrede je bralec dokaj natančno seznanjen tudi s časom dogajanja: pozna pomlad 1927. Sledi predstavitev lastnika, dr. Zenója Farkasa, premožnega, mednarodno uglednega profesorja in znanstvenika. Pri tem spet ni moč prezreti ironije, ki se pokaže vsaj v *stb.* pri naštevanju njegovih častnih znanstvenih nazivov. Od zunaj fokalizirana pripoved (v pomenu, kot ga uporabljata Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kenan, ki bi tu govorila o pripovedovalcu-fokalizatorju) očitno vsevednega tretjeosebnega pripovedovalca do konca predzadnjega odstavka prvega razdelka poteka v sedanjiku, nato pa pripovedovalec v pretekliku predstavi še poznejšo žalostno usodo dvorca in parka, s čimer je spet potrjena njegova vsevednost.

Dokaj podobno se začne tudi roman Pisarna Miška Kranjca:

Jesenska megla pokriva širno ravan. Iz megle se trgajo obrisi grmovja in drevja. Travniki in njive se vrstijo izmenoma, kakršen je pač svet: na nizkem travniki, na višjem, ki ga vode ne zalivajo, pa njive. Na njivah so še vedno kupi koružišča. Travnike zalivajo jesenske vode, ki ponekod tečejo kar čez kolnike. Po vodah in jarkih se otožno kličejo divje race in divje gosi.

Po blatni cesti se počasi premika kmečki voz. Kolesa se do osi pogrezajo v lepljivo ilovico. Voznik je kobilama podvezal rep, da se ne bi še po hrbtu zblatili, ko se jima je že tudi kar s trebuha cedilo blato. Bili sta spenjeni, da se je kadilo od njiju.

Na vozu je na polnih vrečah zrnja sedela gomila ljudi. Bilo je videti, kot bi se gora premikala

skoz meglo. Pri vozniku, na prečni deski sta sedela možak in ženska, ki sta po obleki in vobče po vsem razodevala, da ne spadata niti k ljudem zadaj na vrečah niti k vozniku: Žid Aron Hohner in njegova žena Helena. Čeprav zavita v velika in čudna odevala, ženska vendar ni mogla zakriti, da bo kmalu rodila. Stiskala se je k svojemu možu in mu v nemškem jeziku tožila, da se slabo počuti od te vožnje. To šepetanje v tujem jeziku je besnilo voznika, da je debelo klel, čeprav ne naglas.

Zadaj na vozu, kjer so med lestvami bile vreče z zrnjem, je sedelo sedem ljudi: Miha Koudila, njegova žena Lena, njunih četvero otrok, in še možak nekaj nad trideset let: Marko Požgaj. Pa tudi mati Lena je kakor Židinja nosila pod srcem otroka in se zaradi vožnje ni prav tako nič dobro počutila. Vendar ni tožila. Zavedala se je, da je treba priti do kraja. Oče Miha, ki mu je bilo že nad štirideset let – kazal jih je kar precej več –, je kadil pipo in včasih odgovarjal svoji družini. Ljudje so čebljali po vsej poti ko piščanci okrog koklje. Samo Požgaj je sedel negibno in molče, brezizrazno strmel po pokrajini in kadil iz pipice.

Troji ljudje so se peljali te jeseni po blatni cesti v zavrženo, zakotno vas Gornje Ravno: spredaj Žid z Židinjo, ki sta prihajala, da bi v Ravnem začela s trgovino, molčeči potnik Požgaj, ki ni nikomur zinil, kaj ga nese v Ravno, in Koudilovi, revna prekmurska družina, ki se je vračala s sezonskega dela z madžarskih pust. Razen Leni Koudilovi, in seve vozniku, je bilo Ravno vsem tuje. Lena je bila doma iz Ravnega, a se je bila pred kakimi trinajstimi leti proti volji svojih staršev poročila z Miho Koudilo, zaradi česar je vse doslej ni bilo v domačo vas. Z možem je tavela po svetu za kruhom, rodila štiri otroke, in že skoraj pozabila na Ravno. Pri njenih starših Reckovih pa se je zgodilo tako, da nazadnje niso imeli nikogar, ki bi ga bili oženili domov. Lena se je med poletjem v pismih pobotala s starši, da so jo nazadnje povabili, naj pride k njim, oni imajo vsaj hišo, medtem ko sama nista imela ničesar. »Bogati niso,« je rekla Lena možu, »streho nad glavo pa le imajo. Se bomo že kako stisnili.« Miha Koudila je bil moder mož in je vedel, kaj v življenju pomeni 'streha nad glavo', celo če ima človek kopico otrok.

Prvič po toliko letih mu zdaj ne bo treba iskati strehe za zimo. V te misli zatopljen je bil kar zadovoljen in ga ni hudo motilo, da ni mogel navezati pogovora s Požgajem.

Potovanje in čebljanje ljudi na vozu je motilo le kričanje voznika, ki je preklinjajoč priganjal kobil, preklinjal pa tudi ljudi, ki da si jih je bil po nepotrebnem toliko naložil. Ko je voz nazadnje obtičal v globokem blatu, je voznik vstal in dejal sirovo:

»Zdaj pa vsi dol ali pa vas zmečem v to blato. Kobil zaradi vas ne bom ubijal. Amen.«

»Žensk in otrok pa tudi ne boš metal dol,« je odvrnil Miha Koudila. »Moški lahko pomoremo, in če bo treba, tudi peš lahko gremo. Amen.«

»Dol grem,« je dejal Žid in se vzdignil. »Rinil pa ne bom voza. Nisem živina. Plačal sem, da se peljemo, ne pa da še sam potiskam voz. Če kobile ne zmorejo, mi vrni denar. Že kako z ženo prideva do vasi.« Voznik ga je presenečeno pogledal, pljunil debelo predenj rekši mu:

»Mater ti pasjo! Vidim, da si pravi Žid. Še plačal da bi ti, ker sem te vozil. Ne boš! Peljal pa se tudi več ne boš, amen. Ti, Koudila, ki imaš našo Ravenko za ženo, in ti, Požgaj, ki sam ne veš, od kod si, dajta no, da potisnemo voz iz blata.« Požgaj ni rekel prav nič, prijel je sicer za ročice, a je samo gledal, kako sta Miha in voznik potiskala voz, in kako je Žid od strani gledal, dokler kobile niso voza iz vlekile iz blata, nakar je voznik dejal: »Zdaj jo pa bomo moški kar peš, sicer nikdar ne pridemo do Ravnega.«

»Plačal sem za vožnjo,« je oporekal Žid. »Če bom hodil peš, mi boš vrnil.« Kar je presunilo voznika, dokler ni odvrnil:

»Figo, lahko pa še kar dve, če hočeš! In čeprav si stokrat sin izvoljenega ljudstva. Rajši Koudili vse, kakor tebi en sam krajcar. Smrdiš mi.«

»Smrdiš ti po kravjeku, sin živinskega plemena,« je rekel Žid. »Jaz pa sem otrok izvoljenega ljudstva.«

»Pritepenec si,« je dejal voznik. »Bog, ki ste mu sina križali, že ve, zakaj vas je razgnal po vsem svetu.«

Pognal je kobile, medtem ko se je Miha pridružil najprej Židu, ki je šel pred njim in mu rekel z grenkim nasmehom:

»Pijan je in misli, da mora biti sirov.« Ko Žid ni odgovoril, je Miha vprašal: »Naj ne zamerijo, če bom vprašal: ali so tu doma?« »Ne hodi z mano vstric,« je odvrnil Žid. »Tudi ti smrdiš.«

Tedaj se je Mihi uprlo, da je dejal, ne da bi Žida še vikal, kaj šele onikal: »Smrdiš ti in tvoj rod! Strgan kakor berač, ohol pa kakor grof – gorje Ravnemu, če bo imelo s tabo opravka.«

»Ne zmerjaj, da ti ne bo žal; ne veš, s kom govoriš,« je rekel Žid.

Tedaj se je Miha pridružil Požgaju, ki je stopal zadaj in se nasmihal. »Ni krščanski človek, kaj hočemo,« je dejal le temu in pomignil na Žida. »Kaj pa tebe, prijatelj, nese v Ravno?«

Požgaj kadi iz pipice, ki je gosposka. Šele čez čas odvrne skopo: »Tako ... « Zavije se v molk. Miha ga pogleda, a ker je to vse, kar iztisne iz njega, se samo grenko nasmehne in se zasanja v svoj položaj. Prav tako pa se zamislita v svoj položaj – spredaj Hohner, zadaj Požgaj.

Vsi trije prvič v svojem življenju prihajajo v Ravno: Koudila peljo svojo družino z dela in s seboj nekaj vreč zrnja, s katerim se bodo preživelci prek zime. Hohner pa nese s seboj nekaj denarja, ki naj bi bil dovoljšen za bogatenje med Ravenci. »Samo nekaj let ostaneva v tem smrdljivem Ravnem,« je tolažil ženo še v mestu, kjer jima ni uspelo, da bi se bila zasedrala.

»Ko si nabere dovolj denarja, kupim trgovino v mestu. Neumni in neotesani ljudje živijo tod, kakor povsod – že vidim. Če nama bo Jahve milostljiv, bova uspela.«

Marko Požgaj pa prihaja ... prihaja skoraj natanko z istim namenom kakor Žid. »Nekje,« si je bil dejal v svetu, »je treba začeti.« Ko je v bližnjem upravnem mestu izvedel, da v Ravnem nimajo nikake trgovine, si je dejal: »Nalašč, ko da mene čakajo. Grem pa v to Ravno. Oženil se bom s kako bogatejšo Ravenko in začnem s čimerkoli.« Nekaj dni je tekal okoli, da si je spravil dovoljenje za trgovino, medtem ko so Židu njegovi znanci tako dovoljenje ročno spravili. Naključje ju je pripeljalo na isti voz za Ravno, kamor si dotlej ni nihče upal s trgovino.

»Ali bo Žid mene ali pa bom jaz njega,« si je dejal Požgaj, ko je gledal pred seboj stegnjenega Žida v povaljani suknji. »Kristijan sem, morebiti me bodo ljudje rajši imeli. In čimprej si moram vzeti domačinko za ženo.«

»V desetih letih moram obogateti,« si je rekel Žid. »Potem lahko začnem v mestu s čim večjim. Jahve bo pomagal otroku svojega ljudstva.«

»Težko bo za sleherni krajcar,« je mislil Koudila. »No, poglavitno pa je, da imamo streho nad glavo... bo že bog dal, da bo kako.«

Voznik pa si je dejal: »Za kozarček žganja ne bo dal nobeden, že vidim. Oni samo kadi in molči, Žid je skop, Koudila pa sirota. Naj jih vrag vzame vse skupaj. Že vidim, da bo Ravno malo pridobilo z njimi.«

Tako je potovalo v Ravno, morda prvič, kar so se Ravenci tu naselili, nekaj novih ljudi. Vsakdo od njih je imel z Ravnim svoje načrte. Ravno je ležalo pred njimi zavito v jesensko meglo, ki je hlapela iz močvirja.

V tem Ravnem ni nihče mislil nanje, nihče jih ni pričakoval. (Kranjec 1981: 9–12.)

Tudi tu bralec najprej spozna prizorišče dogajanja, z jesensko meglo pokrito široko ravan, po kateri vodi blatna cesta. Opis prizorišča je tu precej krajši kot v *Feleletu*, saj že v drugem odstavku spoznamo voznika, v tretjem pa ostale osebe, za katere kasneje postane jasno, da jim je v romanu podeljena pomembna vloga. Tudi tu pripovedovalec o literarnih osebah ve vse: o Aronu in Heleni Hohner ve, da sta judovskega rodu in se pogovarjata nemško, pa čeprav šepetata, prav tako ve, da je Helena tik pred porodom, pa tudi, s kakšnimi načrti prihajata, kaj sta se pogovarjala pred odhodom na pot in kako so mu pri urejanju formalnosti pomagali njegovi znanci. Prav tako ve vse o Koudilovih: ve, kako, kdaj in zakaj je Lena zapustila domačo vas, kaj se ji je godilo v naslednjih letih in kako to, da se vanjo zopet vrača, pa tudi to, v kakšne misli je zatopljen njen mož v času, v katerem se začenja *Pisarna*. Vse ve tudi o

najbolj skrivnostni osebi iz odlomka, Marku Požgaju, pa čeprav ta ni nikomur pripravljen ničesar izdati. Tudi o vozniku ve, kaj je povedal sebi, večje pozornosti pa mu ne posveti, saj za razliko od ostalih oseb za nadaljnje dogajanje ni pomemben. Fokalizacija je, tako kot pri odlomku iz *Feleleta*, zunanja v pomenu, ki ga najdemo pri Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kenan.

V predstavljenem uvodnem odlomku bralec še najmanj izve o času dogajanja – seznanjen je le z letnim časom – pa tudi o prizorišču ne izve preveč. Za slednje obširno poskrbi naslednje poglavje, ki se začne že nekaj kratkih odstavkov pozneje:

Pred njimi v megli je ležalo Ravno, uradno Gornje Ravno, za razliko od Dolnjega Ravnega, ki je bilo le kilometer dalje na vzhod in ki so ga ljudje po svoje imenovali Hrastje. Nekoliko na sever so Jelševci, ki pa so zelo navezani na samo vas Krašnjo. Na jugu, že ob glavni cesti je Polje, na zahodu pa sta vasi Belo in Trnovci, ki pa sta navezani na svojo faro Črempolje. Samo ljudje iz Dolnjega Ravnega se čutijo navezani na Gornje Ravno.

Ta svet nima ne zgodovine ne ustnega izročila. Nekaj sto let nazaj je sicer v seznamu tlačanskih vasi beltsinske zemljiške gospode tudi Ravno, nekateri vaščani celo imenoma s svojimi dajatvami, a to je tudi edina sled v zgodovini. Nikjer na svetu v vseh papirjih pa ni niti besedice, kdaj je vas nastala in zakaj je nastala prav na tem močvirnem svetu, ki so ga preplavljali široki, s trstjem in rakito prerasli jarki. Ali so ljudje bežali bodi pred Turki bodi pred Kruci, ali pa so se umikali že prej pred kakšnimi nasilniki in so se zatekli v ta skoraj nedostopen svet? Ali so zemljiški gospodje pripeljali odkod koloniste, ki naj bi jim spreminjali močvirje v plodno zemljo? O vsem tem ni nikakih virov, da bi si človek mogel ustvariti določnejšo predstavo o zgodovini tega kraja. In če bi si že ustvaril: kaj pa je pomenila ta naselbina v zgodovini? Naloga te vasi je bila, da tlačani. To je bilo najbolj pomembno in to je bilo tudi vse.

A tudi nikakega ustnega izročila ni. 'Oče' ali 'ded je pravil ...' ne sega prek sto let nazaj. Tako je pred letom 1848 znana ena sama stvar: ljudje so tlačani, dajali desetino in devetino. Današnji otroci pa so že tudi to pozabili. Za leto osemindirideseto so pred petdesetimi leti najstarejši še vedeli, da so se tedaj 'te nižiši gospodje poreberili proti te vikšim... '! Zdaj moraš biti star osemdeset let, da se spomniš: 'Oče je pravil...' ali 'Ded je pravil...' Pa še ta spomin je tako bled, da ne boš razbral iz njega nič natančnejšega. Spomin najstarejšega deda po njegovem dedu sega zelo blede komaj do leta 1848, pa še to bolj po tem, 'ker smo takrat dobili novega kralja in cesarja'. Tam nazaj pa je to ljudstvo brez zgodovine. 'Desetina in devetina in tlaka...' to je vsa zgodovina, najbrž za celih tisoč let nazaj. Kuga, lakota, pokoli,

trpljenje – to ni zgodovina. Sicer pa tudi letnica 1848 ni kaj posebnega v zgodovini tega ljudstva, ki je tlačanilo madžarskim grofom. Res je bila prav tega leta v madžarski državni zbornici brisana tlaka ljudstvu in dana odveza; toda od Budimpešte do Ravnega je bila v tistih časih neskončno dolga pot, ki so jo grofje lahko samovoljno podaljšali za nekaj let, ne da bi se bil kdo vznemirjal. Mar so ljudje v Ravnem leta 1848 sploh mogli vedeti, kaj se dogaja nekje na Dunaju in v Budimpešti? Od kod naj bi bili vedeli? In ali jim je tega vobče bilo mar? Ljudje v Ravnem bi lahko bili mirno tlačanili madžarskim grofom do konca prve svetovne boje, kar so v nekem pogledu tudi počeli.

Kako so sklepi budimpeštanske zbornice vendarle prišli vsaj malo do življenja v Ravnem, o tem sploh ni nikakega izročila. Ve se samo, da so sredi druge polovice prejšnjega stoletja med grofom in Ravnim nastale neke homatije zaradi vaške gmajne. Vse kaže, kar je seveda naravno, da je pri tej stvari grof temeljito ogoljufal Ravno. Ostal je le še črn, grd madež na občinskih možeh tistega časa, ki so pod roko prodali grofu to gmajno, ali pa jo zamenjali za najslabši svet. Imena teh prodajnikov občinske zemlje, gmajne, so prešla v pozabo, madež pa je ostal v podobi primere in celo pregovora do naših dni. In zemlja je ohranila svoje ime – Selsko.

Očividno pa so v drugi polovici prejšnjega stoletja nastajale po svetu neke spremembe. Zakaj tedaj so prvi ljudje iz Ravnega stopili v svet, o katerem dotlej po vsem videzu niso imeli pojma. Poznali so samo sosednje vasi, bližnje fare, okrajno mestece, in seveda božje poti, kamor so radi romali. Vedeli so, da onstran Mure živi ljudstvo, ki govori njihovemu jeziku podoben jezik. Celo so ločili med Medmurci in Slovenci. Tudi sami so se imenovali Slovenci, vendar se niso zmenili za to, ali so z onimi onstran Mure v kakem sorodstvu ali ne. Vendar so pesmi sprejemali predvsem od njih, le da so jih tako premleli in jih zase prikrojili, da so jih imeli za svoje. Do večjih stikov s Slovenci onstran Mure takrat ni prišlo, naj so bili z onimi še tako podaniki istega vladarja. Ravenci so bili prepričani, da služijo tistemu, ki jim vlada iz Budimpešte in je njihov kralj, medtem ko so štajerski Slovenci služili onemu na Dunaju, ki je bil cesar. To pa je bila zares velika razlika.

Malo po letu 1848 torej so prvi Ravenci stopili po svetu. Položaj doma je po odpravi tlake bil tak, da grofom na Madžarskem ni imel kdo obdelovati zemlje. Ljudje pa so zabredli v tak položaj – kajpa predvsem reveži – da niso imeli od česa živeti. Grofje so imeli na svojih marofih samo beroše z njihovimi družinami, ki pa so zadostovali samo za vzdrževanje živine in oranje, poletnega poljskega dela pa niso zmogli. Za okopavanje, košnjo, žetev in mlačvo ter za jesensko delo so najemali sezonske delavce, pa so Ravenci takemu delu rekli rez ali tudi 'šlavunija'. Pač zato, ker so najprej zahajali največ v Slavonijo.

Začeli so Ravenci zahajati daleč na ogrske puste. Njihovi grofje doma namreč niso premogli toliko zemlje, da bi bili potrebovali stotine teh sezoncev. Čez poletje so ti sezonci na madžarskih pustah, jeseni so se z zaslužkom vračali v Ravno, ali kamor že, kjer so prezimili. Spomladi se je pesem začela znova. Postali so ptice selivke in pol stoletja kasneje bo redke med Ravenci, ki ne bi kdaj kot ptica 'poletel' po svetu. Ravenci so dognali, da je svet širok, da so po svetu velika mesta, dela pa različna. Vendar jim je vse to ostalo tuje. Podrobneje so poznali samo svojo vas, domače ljudi, kasneje še marofe po ogrskih pustah z beroši in njihovimi družinami, ki pa so se imeli za mnogo več od ravenskih resešev.

V drugi polovici prejšnjega stoletja so Ravenci po vsem videzu že imeli svojo šolo, ki je bila stisnjena v neko kmečko hišo. Šolo so od vsega začetka temeljito sovražili, ali vsaj zaničevali, njihovi otroci pa dosledno bojkotirali, ko je postala obvezna za slehernika, vsaj moškega. Redki so se v njej naučili zlogovati, še redkejši, ki so se znali podpisati. Podpis jim nikakor ni koristil v nobeni stvari, zakaj Ravenci so kmalu dognali, da ga ne moreš preklicati, če si ga že kam pritisnil, zlasti v uradu: prepoznali so ga, pa so te potlej držali! Iz knjige pred seboj so z največjo muko obračali po belem polju počez zorane črne brazde, pri tem videli samo velike grude, ob katere so se spotikali – posamezne zloge in črke, le tu in tam so zmogli kakšno besedo v celoti. Vrste ali celo stavka v enem samem zamahu niso mogli nikdar preorati. Med Ravenci takrat prav gotovo ni bilo pet ljudi, ki bi v znanju videli vobče kako korist, prej samo škodo. Saj so prešla stoletja, ne da bi se bila pri njih pokazala najmanjša potreba po znanju. V Ravnem je bilo potrebno le, da znaš garati. Naj se je pri mladem rodu še tako spremenilo in se jim zdi naravno, da hodijo v šolo in se učijo, dedje in babice, posedajoč na soncu, še dandanašnji s svetim prepričanjem trdijo, da od knjige ne boš živel, pri čemer modro kažejo nase ko na zgleden primer, kako so srečno preživel toliko let brez znanja.

Svet so odkrili prvi revni ljudje, kočarji in želarji, ne pa bogatini. Kakor zanalašč so bili ti ravno poklicani za to, ker so morali za kruhom. Ta pot pa jih je silila k širšemu obzorju, in tako so revni Ravenci postajali naprednejši. Zaradi česar je kaj hitro prišlo do sporov med njimi in bogatimi. Zakaj slednji so bili prepričani, da so modrejši, ker modrost izvira iz bogastva, iz zemlje in iz izkušenj pri delu. Ta modrost, tesno povezana z naravo in njenimi silami, jih je – bogate – silila v vražarstvo. Reveži so sicer prav tako verovali v vraže, vendar kmetov v čaranju niso mogli nikdar doseči. In ker je vražarstvo pomenilo edino znanje, ki je bilo tudi koristno, bogati revnih niso mogli priznati. Revni pa se v tem niti niso nikamor povzpeli. (Kranjec 1981: 12–15.)

Zdaj je bralcu jasno, da je bilo prizorišče na začetku tako kratko predstavljeno le zato, ker tisto še ni bilo pravo prizorišče dogajanja romana. Zdaj, ko so junaki prispeli na osrednje prizorišče kasnejših poglavij, je to predstavljeno kar se da obširno, skupaj z vso njegovo zgodovino. Natančneje ni opredeljen le čas – poleg že na začetku podane informacije, da gre za jesen, je bralcu, ki vsaj okvirno pozna zgodovino Slovenije, jasno le še to, da gre za dvajseto stoletje, npr. iz povedi *V drugi polovici prejšnjega stoletja so Ravenci po vsem videzu že imeli svojo šolo, ki je bila stisnjena v neko kmečko hišo*, saj šol v zakotnejših slovenskih vasicah pred devetnajstim stoletjem ni bilo, to pa je omenjeno kot »prejšnje«; nekaj odstavkov kasneje (na str. 16) pripovedovalec tudi kar naravnost omeni dvajseto stoletje.

Ob branju začetkov romanov *Felelet* in *Pisarna* se je avtor te razprave spomnil, kako je Dušan Pirjevec v predgovoru k izdaji romana *Das Schloss* Franza Kafke v enem najbolj cenjenih slovenskih založniških podvigov, zbirki *Sto romanov*, ki jo je v drugi polovici šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let minulega stoletja izdajala ljubljanska Cankarjeva založba, ugotavljal, zakaj se kultiviran bralec, ki dobro pozna dela vélikih klasikov realističnega romana devetnajstega stoletja, v Kafkova dela, še posebej v njegov *Grad*, ne more uživeti, kot bi bilo treba, in ga prešine misel, da je slava praškega pisatelja neupravičena. Nato primerja začetek *Gradu* z začetkom Stendhalovega *Le Rouge et le Noir*:

La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges, s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités. Le Doubs coule à quelques centaines de pieds au-dessous de ses fortifications bâties jadis par les Espagnols, et maintenant ruinées.

Verrières est abritée du côté du nord par une haute montagne, c'est une des branches du Jura. Les cimes brisées du Verra, se couvrent de neige dès les premiers froids d'octobre. Un torrent, qui se précipite de la montagne, traverse Verrières avant de se jeter dans le Doubs, et donne le mouvement à un grand nombre de scies à bois, c'est une industrie fort simple et qui procure un certain bien-être à la majeure partie des habitants plus paysans que bourgeois. Ce ne sont pas cependant les scies à bois qui ont enrichi cette petite ville. C'est à la fabrique des toiles peintes, dites de Mulhouse, que l'on doit l'aisance générale qui, depuis la chute de Napoléon, a fait rebâtir les façades de presque toutes les maisons de Verrières.

À peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence. Vingt marteaux pesants, et retombant avec un bruit qui fait trembler le pavé, sont élevés par une roue que l'eau du torrent fait mouvoir. Chacun de ces marteaux fabrique, chaque jour, je ne sais combien de milliers de clous. Ce sont de jeunes filles fraîches et jolies qui présentent aux coups de ces marteaux énormes les petits morceaux de fer qui sont rapidement transformés en clous. Ce travail, si rude en apparence, est un de ceux qui étonnent le plus le voyageur qui pénètre pour la première fois dans les montagnes qui séparent la France de l'Helvétie. Si, en entrant à Verrières, le voyageur demande à qui appartient cette belle fabrique de clous qui assourdit les gens qui montent la grande rue, on lui répond avec un accent traînard: Eh! elle est à M. le maire.

Pour peu que le voyageur s'arrête quelques instants dans cette grande rue de Verrières, qui va en montant depuis la rive du Doubs jusque vers le sommet de la colline, il y a cent à parier contre un qu'il verra paraître un grand homme à l'air affairé et important.

À son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont grisonnants, et il est vêtu de gris. Il est chevalier de plusieurs ordres, il a un grand front, un nez aquilin, et au total sa figure ne manque pas d'une certaine régularité: on trouve même, au premier aspect, qu'elle réunit à la dignité du maire de village cette sorte d'agrément qui peut encore se rencontrer avec quarante-huit ou cinquante ans. Mais bientôt le voyageur parisien est choqué d'un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de borné et de peu inventif. On sent enfin que le talent de cet homme-là se borne à se faire payer bien exactement ce qu'on lui doit, et à payer lui-même le plus tard possible quand il doit. (Stendhal 1972: 7–8.)

V njem je torej najprej skrbno opisano prizorišče dogajanja: lepo mestece Verrières, njegove bele hiše z rdečimi strehami, košati kostanji in reka Doubs. Mestece obdaja visoko gorovje, odrastek Jure. Skozenj teče potok, ki poganja veliko žag. Nato bralec izve, da večina njegovih prebivalcev, ki so bolj kmetje kot vaščani, živi po zaslugi tovarne barvanega platna dokaj dobro, o njihovi premožnosti pa pričajo nova pročelja, ki so jih tamkajšnje hiše dobile po Napoleonovem padcu. Sledi opis vtisa, ki ga dobi popotnik, ko stopi v mesto, mimogrede pa bralec še izve, da so tamkajšnje deklince »sveže in ljubke«, nato pa še, da je lastnik tovarne župan. Takoj zatem pripovedovalec začne opisovati župana, najprej njegovo zunanost, nato še vse njegovo življenje do trenutka nastopa v romanu. Bralcu je torej takoj vse pojasnjeno, najprej sta opisana prizorišče in do neke mere tudi čas dogajanja – pročelja hiš so bila obnovljena po Napoleonovem padcu, torej po letu 1815; ker bralec lahko sklepa, da je njihova

obnova trajala nekaj let, roman pa je izšel leta 1830, je torej jasno, da se dogaja v dvajsetih letih devetnajstega stoletja, torej v času neposredno pred izidom knjige; nato pa je seznanjen še z eno izmed verjetno pomembnejših oseb romana, županom in lastnikom tovarne. Pirjevec pri tem še opozarja, da je opis tak, da ga bralčeva domišljija zlahka dopolni, brez težav se pred njegovimi očmi naslika mestece z vsemi podrobnostmi, ki v prvih povedih romana niso posebej opisane. V Kafkovem romanu je vse drugače. Začetek se glasi takole:

Bil je že pozen večer, ko je prišel K. Vas je tičala v globokem snegu. Grajskega hriba ni bilo videti, obdajala ga je megla in tema, in tudi najšibkejši odsev svetlobe ni izdajal, kje stoji grad. K. je dolgo stal na lesenem mostu, ki se je po njem šlo z deželne ceste proti vasi, in gledal navzgor v navidezno praznino. (Kafka 1967: 69.)

Bralec najprej torej izve, da je nekdo prišel, a o njem ne izve nič. Nato izve, da je prišel v vas, ki tiči v globokem snegu, a zakaj je prišel tja, ni jasno. Potem izve še, da je v vasi ali njeni bližini grad, a zaradi megle o njem ne izve ničesar. Nekoliko določnejša informacija sledi šele v četrti povedi, v kateri bralec izve, da K. stoji na lesenem mostu, ki povezuje vas z deželno cesto. Logika je torej obrnjena kot pri Stendhalu: tam je bil najprej splošnejši opis, ki se je ožil, tu pa obratno, najprej se pojavi neka oseba, nato pa okoli nje nastaja svet. Bralec vidi samo to, kar vidi oseba, K., ne izve pa ničesar več ne o vasi ne o gradu ne o tej osebi – niti njenih misli niti preteklosti. Stendhalov pripovedovalec ve (in pove) vse, ve več od junaka, Kafkov pripovedovalec o svojem junaku pove le to, da se je pojavil na prizorišču, o katerem pa bralec izve le tisto, kar junak vidi.

Več kot na dlani je, da je podobnost obravnavanih romanov, ki sta izšla sredi dvajsetega stoletja (*Pisarna* leta 1949, prvi del *Feleleta* leto pozneje, drugi leta 1952), s Stendhalovim romanom precejšnja, s Kafkovim pa nikakršna. Ponuja se seveda vprašanje, odkod sredi dvajsetega stoletja tako arhaično pisanje. Odgovor nanj ponuja kratek pogled v literarno zgodovino časa, v katerem sta deli nastali. Obe namreč literarni zgodovinarji (vsaj načeloma) uvrščajo v socialistični realizem oziroma vsaj v njegovo bližino (Kulcsár Szabó 1993: 34–35 in Kos 2002: 377). Odlično in zgoščeno definicijo pojava nudi poljski *Słownik literatury polskiej XX wieku*:

Socialistični realizem je metoda književnega in umetniškega ustvarjanja, ki teži po verodostojnem prikazovanju družbene realnosti in predstavljanju njene podobe s pomočjo

razumljivih umetniških izraznih sredstev s stališča socialističnega svetovnega nazora in zgodovinskih interesov delovnega razreda. Ustvarjalec mora zgodovinsko konkretno predstavljati stvarnost v njenem revolucionarnem razvoju. Hkrati se morata stvarnost in zgodovinska konkretnost predstavljanja vezati z nalogo idejnega vzgajanja delovnih množic v duhu socializma. Leta 1934 je bil na zasedanju pisateljev Sovjetske zveze sprejet kot osnovna metoda literarnega ustvarjanja in kritike v SZ. Kmalu zatem so ga poskušali razširiti v levičarske kroge po drugih državah, v letih po drugi svetovni vojni pa je postal prevladujoča umetniška metoda v novih socialističnih državah.

Stilistično socialistični realizem nadaljuje tradicijo kritičnega realizma. Zgodba mora biti ideološko in sociološko motivirana, liki morajo biti tipični in v skladu s svojo dejavnostjo, pripoved mora prevladovati nad opisom in notranjim monologom. Poleg tega so ideologi socialističnega realizma zahtevali še tako imenovano revolucionarno romantiko, ki ni izhajala iz tradicije kritičnega realizma. Ta naj bi prikazovala junaštvo in navdušenje množic v težkih položajih, kakršni so vojna, lakota ali gospodarska obnova. Za zgled so služili individualni junaki, ki so predstavljali kolektivnega junaka. Z ideološkega stališča sta bila najpomembnejša didaktična in družbena plast. Resničnost je morala biti predstavljena s partijskega zornega kota, zgodovinskost naj bi se kazala z razvijanjem osebnosti pri udeležbi v velikih dogodkih, ki vodijo h končnemu cilju (socializmu), družbeni optimizem pa v tem, da tudi če junak izgublja, ne izgubljajo ideja, razred in narod. (Povzeto po Alina BRODZKA et al., 1992: 992–925.)

Kot je bilo že omenjeno, je bil socialistični realizem v madžarsko književnost vsiljen od zunaj in pomeni prekinitev njenega dotedanjega razvoja. Pri zgodovinah književnosti, ki se razvijajo organsko, je običajno mogoče opazovati, kako na njihov notranji umetniški razvoj nenehno vplivajo spodbude iz zunanjega sveta (*életvalóság*). Uravnotežena interakcija med »svetom« in »obliko« omogoča nacionalni književnosti, da v skladu s svojo tradicijo odseva zunanje bivanjske razmere, pa čeprav tako, da jih na videz niti ne opazi. Ta interakcija je bila na Madžarskem leta 1948 ne le narušena, marveč preprosto ukinjena. Dotedanji organski razvoj književnosti je bil prekinjen, dela, ki se niso uklanjala zahtevam, ki jih je prek svojih ideologov postavila politika, so ostala neobjavljena. Namesto svobodnega upodabljanja življenjske resničnosti je bila zaukazana primitivno upodobljena družbena utopija, namesto slogovne barvitosti »demokratska« razumljivost za vsakogar. Književna politika je morala poskrbeti, da se je v književnosti kazala izključno marksistična miselnost. Prav književnosti je ideologija posvečala večjo pozornost kot drugim vejam umetnosti, pri čemer pa se je že pri

osnovnih načelih sama s seboj zapletala v notranja nasprotja: jezik je hkrati imela za absoluten in relativen ter podredljiv in avtonomen, največ energije je vlagala v to, da bi izjemni učinek umetniške besede omejila njenemu notranjemu značaju navkljub. Književna politika je skušala ta estetski nesmisel udejaniti tako, da je znakovni jezik obravnavala kot sistem, ki se nanaša na idealizirano želeno »resničnost« in ustvarja »novo resničnost«. Večpomenskost umetniškega jezika je torej žrtvovala za prisilno upodabljanje utopije. Z administrativnimi sredstvi je izsilila takšno »zrealjenje resničnosti«, katere edino poslanstvo je bilo ustvarjanje idealizirane podobe komunizma (*üdvörténet*) iz družbene in duhovne revščine. Realizem je bil postavljen nasproti meščanskim literarnim smerem, partijskost raznolikosti pogledov na svet, ljudskost pa evropski tradiciji osebnostnih vrednot. Posebnost madžarskega položaja je bila v tem, da je György Lukács »delitarizacijski« proces zasnoval še pred komunističnim preobratom in so njegovi spisi o estetski nadrejenosti realizma zasnovani na takih družbeno- in zgodovinskofilozofskih temeljih, o katerih so lahko ideologi v drugih državah le sanjali. Leta 1946 je v spisu *Irodalom és demokrácia* zapisal: »Az új ember létrehozó új élet átalakítja az olvasótömeget is, az írókat is. A tömeget, amennyiben megadja nekik erejük, hatalmuk tudatát, valóságos érdekeik felismerését, ezen érdekek lehetséges összehangolását a nemzet, sőt az emberiség korszakos nagy érdekeivel. Az írókat, amennyiben képessé teszi őket arra, hogy ne csak saját egyéni, szűk, szubjektív érzéseiknek adjanak hangot, hanem látóvá és hallóvá teszi őket minden iránt, ami a népet, a nemzetet, az emberiséget a legmélyebben és legigazabban mozgatja.« Za komunistično kulturno retoriko se je skrivala težnja po pretrganju dotedanjih kulturnih vezi in namen prehoda v vzhodno kulturno regijo. (Povzeto po Kulcsár Szabó 1993: 31–34.)

Bolj zapleteno je vprašanje, kakšnem je odnos socialističnega realizma do organskega razvoja slovenske književnosti. Kot je že bilo omenjeno, se je po mnenju Janka Kosa v prvih pet povojnih let socialistični realizem poskušal razviti iz socialnega realizma – pravega socialističnega realizma naj bi torej v slovenski književnosti sploh ne bilo. Zato najprej nekaj več o socialnem realizmu, ki je v slovenski književnosti prevladal okoli leta 1930 in je za to razpravo pomemben tudi zato, ker je – kot je bilo že omenjeno – še posebej pomembno za razvoj slovenskega romanopisja.

S pojavom se je precej ukvarjal Franc Zdravec. Ugotovil je, da so se na prehodu iz dvajsetih v trideseta leta pisatelji »vračali iz ekspresionističnih zamikov nazaj k stvarnosti«, pri čemer jih je begala »množica imenskih odtenkov za realizem, katerega ponovnega vzpona v

literaturi ni bilo več mogoče zaustaviti«. »Ob treh temeljnih pojmih realistične smeri – realizem, naturalizem, impresionizem – se je vrstilo vsaj še trinideset pomenskih otenkov, od tega se je realizem razcepil na prek dvajset prilastkovnih in na štiri predpona (nad-, sur-, supra-, hiper-) določila in še na zvezo 'romantizem v novem realizmu', ki je opozarjala na zlitje romantike in realizma, kar so kasneje priznavali kot posebnost socialističnega realizma.« (Zadravec 1987: 13.) Žal jih ne našteje, v besedilu pa je avtor te razprave našel tele oznake, ki širše razumljeno tako ali drugače ustrezajo realizmu: *veseli, zdrav, zmerni, sončni, latinski, tesnopisni, zgoščeni, dinamični, pozitivistični, metafizični, idealni, simbolični, magični, monumentalni, duhovni, novi idealistični, pomirjeni ali etični in socialni realizem ter nadrealizem, novi predmetni idealizem, nova stvarnost metafizičnega realizma, napredna in nadaljnja stopnja ekspresionizma, pomirjeni ekspresionizem, poduhovljena in nova stvarnost, nova resničnost, nova predmetnost, sintetična umetnost, verizem, supranaturalizem, neorealizem, novi, metafizični realizem, duhovno-realistična umetnost, nova metafizično-realistična umetnost.*

Termin socialni realizem sta že v dvajsetih letih dvajsetega stoletja uporabljala Ivan Prijatelj in Vladimir Martelanc in z njim označevala literarna dela z izrazito družbeno tematiko. V tridesetih letih se je poleg socialnega pojavil *metafizični realizem* katoliških piscev (na primer poezija Edvarda Kocbeka), ki ga je mogoče primerjati z *neue Sachlichkeit*. Po Zadravčevem mnenju je ena najpomembnejših razlik med metafizičnim in socialnim realizmom ta, da je slednji pripravljaval revolucijo: »Če bi se glavnina slovenske literature v 30. letih vedla po načelih metafizičnega realizma, bi bila le nekakšna lepotna prevleka družbe, ne bi pa pripravljala družbenega preobrata, kot ga v resnici je. Pripravljala ga je zlasti socialnorealistična literatura.« (Zadravec 1987: 26.) Termin *socialni realizem* so uporabljali levičarski publicisti revije *Književnost*, med katerimi so bili poznejši ideolog Boris Zihlerl ter partijska voditeljka Boris Kidrič in Edvard Kardelj. Njihovo pojmovanje socialnega realizma povzame Zadravec takole: »Skupna zamisel teh publicistov potemtakem pravi, da je socialni realizem tematična in estetska signatura realizma: gre za realizem, ki daje človekovo totalno osebno sliko, hkrati pa nasprotuje idealističnim bivanjskim razlagam, ker objektivno podpirajo družbeni status quo oziroma se do njega obnašajo nemočno, ker se raje zatekajo k stvarjem, v predmetnost, v veselje, v mite. Socialni realist je zgodovinski dialektik, dialektično umeva osebno in družbeno stvarnost in samo njo priznava za totalno človekovo resničnost. Ta nazor slovenskih publicistov se v Književnosti ujema z Lukácsevo reprodukcijo Marxove in Engelsove teorije zgodovinskega karakterja v dramatik in prozi ter njegove tragike.« Meni, da so »[m]estoma [...] naši publicisti preveč napeli misel, naj socialni realist kaže pot iz

razmer v druge, saj je revolucionaren tudi že, kdor razkrije razpوتا in zbudi dvom o večni veljavi obstoječega» (Zadravec 1987: 27–28). V nasprotju z najradikalnejšimi kolegi je Bratko Kreft »[s]loglašal [...] z Miroslavom Krležo, da se moti, kdor misli, da mora literarna umetnina za vsako ceno kazati pot v prihodnost» (Zadravec 1987: 29). Vladimir Pavšič je »[r]ealizem 19. stoletja povezal z meščanskim liberalizmom, socialni realizem pa z revolucionarnim delavskim gibanjem» (Zadravec 1987: 30). Kot najpomembnejše socialne realiste Zadravec navaja Mileta Klopčiča, Bratka Krefta, Ivana Potrča, Prežihovega Voranca, Miška Kranjca, Antona Ingoliča in Cirila Kosmača, osrednja metafizična realista pa sta Ivan Pregelj in Edvard Kocbek. (Povzeto po: Zadravec 1987.)

Jože Pogačnik je opozoril, da je bilo enotno izhodišče levega dela generacije, ki jo je leta 1932 mladi pisatelj Ludvik Mrzel označil kot »generacij[o] pred zaprtimi vrati«, geslo *Ne zadovoljujmo se več samo z razlago sveta, poskušajmo ga spreminjati!* (Pogačnik 1987: 289.) Seveda gre za parafrazo 11. teze o Feuerbachu Karla Marxa iz leta 1845, ki se glasi: *Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern* (Marx 1978: 7). Tako je Boris Ziherl sredi tridesetih let izhajal iz osnov sovjetskega književniškega kongresa (1934), ko se je zavzel za socialistični realizem, za katerega je bil tedaj v rabi kriptonom »novi realizem«. (Pogačnik 1987: 291.)

O realizmu je po Pogačnikovem mnenju mogoče govoriti s tipološkega ali zgodovinskega stališča, »[z]a problem, o katerem teče beseda, pa je najbolj pomembno gledanje na realizem kot spoznavno kategorijo. Gre za posebne vrste svetovni nazor, ki od književnosti pričakuje resnično prikazovanje življenja in v njem poudarja tiste sestavine, ki vodijo v socializem. Ta pojem je v tem času brez obal, enotno v njem je samo hotenje po pravični in boljši ureditvi družbenega življenja. Iz tega hotenja izvira vzgojna funkcija, ki jo ima večina ustreznih besedil, kar pomeni, da ustvarjalec nima samo pozitivnega odnosa do določenih plasti resničnosti, temveč da ima tudi aktiven odnos do prihodnosti, ki jo želi oblikovati, v skladu s splošno sprejeto in programirano podobo. Po takih lastnostih se realist 30. let razlikuje od realista iz prejšnjega stoletja. Realist 19. stoletja je prikazoval vzvišene humanistične ideale [...], ni pa predlagal rešilnega programa, po katerem bi se le-ti tudi uresničevali. V 20. stol. naj bi realist svojo individualnost in svoje ustvarjanje podredil središčnim vrednotam socializma in nakazoval poti, ki naj privedejo do njihove uveljavitve. Besedna umetnost se v takem horizontu pojavlja predvsem kot spoznavna dejavnost, ki je hkrati intelektualna in emocionalna. [...] Realizem v pripovedni prozi 30. let se torej utemeljuje kot ustvarjalna metoda, ki samo sebe proglasa za višjo stopnjo nekdanjega kritičnega realizma; višja stopnja

naj bi bila zato, ker njeni uporabniki, v nasprotju s svojimi predhodniki, razumejo tudi cilj in vedo pot do njega. Vzornik takšnega tipa literature je bil [...] predvsem M. Gorki. [...] Ideja socialnega in političnega boja za koristi izkoriščanih razredov pa ni bila sprejeta v prvotni, normativistični (sovjetski) obliki, marveč se je prilagajala potrebam slovenske družbene resničnosti in slovenskega slovstvenega izročila.« (Pogačnik 1987: 293–294) Pogačnik meni, da pojem socialističnega realizma za slovensko prozo tridesetih let ne prihaja v poštev (Pogačnik 1987: 291).

»To pa pomeni, da model socialno angažirane proze ni celovit stilni sestav; slovensko pripovedništvo tega časa sprejema svojo družbeno funkcijo kot poglobljeno idejno premiso, v estetskem pogledu pa je genetično povezano vsaj s tremi različnimi izhodišči. To so: a) realistična tradicija 19. stol. v zahodnoevropskih književnostih, b) ruralistične predstave in praksa 'nove stvarnosti' ter c) nadaljevanje avantgardnih prijemov na spremenjeni idejno-tematski osnovi. Heterogena izhodišča združuje enotno pojmovanje realizma.« [...] Tipološko pojmovanje domneva, da je kategorija realizma zasnovana na pojmu *mimesis* in kot taka nekakšna »večna« duhovna substanca. (Pogačnik 1987: 293)

Božo Vodusek je leta 1931 ugotovil, da sodobno literarno ustvarjanje ne more rasti iz slovenskega izročila, temveč se mora navezati na zahodnoevropsko književnost. Zavzel se je proti avantgardni književnosti in za realistično prikazovanje človekovega individualnega in družbenega življenja, za analitično in epično socialno angažirano književnost. Takšno funkcijo je lahko prevzela samo pripovedna proza, ki je bila v tridesetih letih osrednji način slovenske besedne umetnosti (Pogačnik 1987: 290.)

Proza 30. let v estetskem pogledu ni bila novatorska, temveč izrazito konservativna; naslonila se je na zunanje oblike, ki so bile značilne predvsem za realizem in naturalizem. Novi pogled na svet in umetniško ustvarjanje si v pravem pomenu besede nista ustvarila ustreznega (novega) stilnega izraza. Usodno je bilo še nekaj: ta ustvarjalnost ni vzpostavila kontinuitete s svojo (slovensko) tradicijo. Realizem 19. stol. je bil slabo razvit prav v tistih funkcijah, ki bi utegnile priti v poštev, naturalizem pa je imel glasen program, toda zelo slabe književne realizacije. Zgled so zato lahko postali modeli iz zahodno- ali vzhodnoevropskih književnosti (predvsem M. Gorki, A. Tolstoj, I. Bunin, K. Hamsun, M. Andersen Nexø in drugi), iz njih pa so bile sprejete spet umetniško bolj konservativne prvine, ki so praviloma ostajale v realističnih in naturalističnih okvirih. Ob njih se je, bolj dekorativno kakor vsebinsko, tu in

tam uveljavil romantični stilni kompleks, konec 30. let pa je opazna tudi večja aktualizacija simbolizma. Način oblikovanja je bil, v skladu s proznim žanrom, pretežno epski, vendar je mogoče opaziti močno poudarjene plasti lirizacije in dramatizacije (na primer M. Kranjec ali Prežihov Voranc), medtem ko je esejistični (refleksivni) diskurz lastnost sopotnikov (na primer J. Kozak, F. Kalan in drugi). Odnos do snovi je, kar je razumljivo glede na »dvojno perspektivo« te proze, idealizirajoč in satiričen. Posebej velja omeniti zanimanje za folkloro in za sestavine etnične kulture. Iz tega izvira pojav, ki ga običajno imenujemo regionalizem; ugotovljeno je, da se M. Kranjec drži Prekmurja, Potrč vzhodne Štajerske, v to in sosednje okolje posega Ingolič, tolminski svet obravnava Kosmač, Prežih pa se je omejil na Koroško. Vsak od njih je tematiziral določene lastnosti svoje regije; najbolj znan je v tem pogledu Prežih s svojimi »obrednimi« opisi delovnih in drugih skupinskih manifestacij v Jamnici. (Pogačnik 1987: 296–297.)

Janko Kos je v svoji komparativistični razpravi ugotovil, da je na Prežihove, Kranjčeve in Ingoličeve romane vplival Zolajev cikel *Les Rougon-Macquart* (Kos 1987: 299). Predvsem pomemben je bil ta vpliv za Prežihove romane *Požganica*, *Doberdob* in *Jamnica* (Kos 1987: 300), manj jasen pa je vpliv rusko-sovjetskega socialističnega realizma (Kos 1987: 301).

Ožje se je z vprašanji prvih sedmih poveljnih let ukvarjal France Bernik v razpravi o tipologiji vojne tematike v slovenski prozi tega časa. Ugotovil je, da je »[p]rva značilnost *ideološko shematične proze* z vojno tematiko [...] ostra polarizacija značajev. Pripovedovalec oblikuje samo tako imenovane pozitivne in negativne junake, vmesnih stopenj pri vrednotenju oseb ne pozna ali pa jih pozna le izjemoma. [...] Celo erotično čustvo se praviloma uklanja višjim vrednotam, ljubezen med spoloma je razosebljena, pogosto kar razvrednotena.« Slogovno je opazen realističen način izražanja v vseh plasteh pripovednega dela, položaj pripovedovalca pa je didaktičen, pripoved poučujoča.« (Bernik 1987: 308.) Socrealistični literarni umetnosti so se po njegovem mnenju v prvih poveljnih letih približevali Prežihov Voranc, Anton Ingolič, Miško Kranjec, Ciril Kosmač in Ivan Potrč, a se od nje s subjektivno psihološko prozo, v kateri je vloga ideološkega pripovedovalca znatno omejena, tudi oddaljili. (Bernik 1987: 308.) »Še večji premik iz ideološkega predstavljanja v subjektivno psihološko obravnavanje vojnih motivov kažejo primorski pisatelji France Bevk, Danilo Lokar, Boris Pahor in Alojz Rebula, [...] dajalec od ideološke shematičnega prikazovanja vojne tematike je prav tako proza Vladimirja Kralja, Vitomila Zupana, Janeza Gradišnika in Jožeta Brejca. [...] Podobno Mira Miheličeva.« (Bernik 1987: 309.)

Posebej zanimiv je prispevek enega izmed dveh najpomembnejših ideologov povojne slovenske književnosti Josipa Vidmarja *Socialna misel in literatura*, ki je nastala leta 1987, ko je pisec že imel časovno razdaljo od dogodka, kljub visoki starosti (štel je že dvaindevetdeset let) pa je bil še zelo čil.

Kot je sam zapisal, je šlo za njegove spomine na čase, ko se je v Sloveniji »začel razvijati [...] socialni realizem, ki se je kasneje razvil v socialistični realizem«. (Vidmar 1987: 5.) Začne s tem, da mu je znano, »da je Prešeren l. 1848 [...] revolucijo ocenil kot provizorično, še ne pravo, češ – prava bo prišla šele za njo« (Vidmar 1987: 5). Socialni realizem je zasledil že pri starejših klasikih, kot so Janko Kersnik (pisatelj, živel v letih 1852–1897; med drugim je pisal o težkem življenju malih kmečkih ljudi v drugi polovici devetnajstega stoletja), Fran Saleški Finžgar (pisatelj in dramatik, živel v letih 1871–1962; po poklicu je bil duhovnik, v nekaterih delih pa je tudi on pisal o težkem življenju zlasti kmečkih malih ljudi), Ivan Cankar (pesnik, pisatelj in dramatik, živel v letih 1896–1918; tudi on je pogosto pisal o težkem življenju malih ljudi) in Oton Župančič (pesnik in dramatik, živel v letih 1878–1949; tudi on je v nekaterih pesmih pisal o težkem življenju malih ljudi; vse opombe M. P.), vendar pa to še ni tisti realizem, »ki je po zmagi komunistične revolucije pravzaprav preletel ves svet« (Vidmar 1987: 5). Maksim Gorki je po njegovem mnenju z zahtevami, naj literatura z izbiro snovi iz boja za uveljavitev socializma in s heroiziranjem socialističnih delavcev neposredno služi revoluciji, »dosti primitiven« (Vidmar 1987: 6). György Lukács je vodil »sorazmerno pametno kulturno politiko, medtem ko je šel Ždanov do skrajnosti in je s svojim nastopom zelo prizadel naravni razvoj sovjetske literature« (Vidmar 1987: 7). Njegova misel je »rahlo prefinjena [...] kulminirala v spisih in razmišljanjih našega pokojnega tovariša Borisa Zihlerla«. Z njim je Vidmar vodil polemiko »o svobodni literaturi in o literaturi, ki ne operira z ideološkimi komponentami« (Vidmar 1987: 7). Pri tem je uporabil zlasti »nekatero ideje, ki jih je v svojih člankih o Levu Tolstoju razvijal tovariš Lenin«, ki je »visoko cenil umetnost Leva Tolstoja, hkrati pa globoko obsodil njegovo miselnost« (Vidmar 1987: 7). Zihlerlov čas je nekaj časa trajal, nato pa povsem izginil, slovenska literatura pa je iz ene skrajnosti padla v drugo in »danes že skoraj ne pozna več našega resnično avtentičnega življenja, temveč se skoraj popolnoma opira na zahodne smeri in celo na zahodni nihilizem [...], ki pravi, da življenje nima smisla in da ne vodi nikamor in da je s tem seveda dokazano, da tudi umetnost, ki se ne bori za nič, ne more služiti človeštvu« (Vidmar 1987: 7–8). Ta nihilizem je nasprotje socialističnemu realizmu. Na koncu še označi socialistični realizem kot »eno od prehodnih faz našega literarnega življenja« (Vidmar 1987: 9).

2.2.1.2 *Felelet* Tiborja Déryja

Zdaj pa nazaj k **Déryjevemu *Feleletu***. Izšel je v dveh knjigah. Prva ima naslov *A gyermekkor felelete*, druga *A férfikor felelete*. Obe sta precej zajetni – prva obsega 499, druga 582 strani. V ospredju sta zgodbi dveh glavnih oseb, revnega fanta Bálinta Köpeja ter premožnega in uglednega profesorja kemije Zenója Farkasa. Na začetku prve knjige, spomladi leta 1927 je Bálint star dvanajst let, profesor Farkas pa skoraj trideset let starejši. Predstavljeni sta slabi dve desetletji njunega življenja – roman se namreč konča mesec dni po Hitlerjevem zavzetju Porenja, do katerega je prišlo 7. marca 1936.

Marsikaj o romanu je mogoče zvedeti iz monografije Béle Pomagátsa *Déry Tibor*. Najpomembnejša je informacija, da je pisatelj načrtoval še dve knjigi, a ju ni napisal. Vzrok verjetno tiči v kampanji, ki je doletela prva dva dela in je znana pod imenom *Déry vita*. Začela se je z razpravo Józsefa Révaija *Megjegyzések egy regényhez*. Partijski ideolog je roman obravnaval izjemno ostro. V njem naj bi delavsko gibanje ne bilo dovolj verodostojno predstavljeno, zamolčan naj bi bil boj komunistične partije in njeni uspehi. Révai prav tako ni bil zadovoljen z oblikovanjem Bálintovega lika, saj je njegov vstop v partijo načrtoval šele za tretji del, Júlia Nagy (partijska aktivistka in osrednja glasnica komunističnih idej) pa naj bi bila v ljubezni s profesorjem Farkasem ponižana v sentimentalno malomeščanko. Urad *Központi Előadói Iroda Kultúrpolitikai Munkaközössége* je od Déryja leta 1952 celo zahteval, naj roman predela, kar je pisatelj zavrnil. Za roman pa se je zavzel György Lukács in med drugim izjavil: »Annak, hogy Köpe Bálintot nem léptek be a kommunisták pártjába, megvoltak az okai a mozgalomban is. Ledorongolás helyett a helyes konzekvenciákat kellett volna levonni a regényből.« Pomagáts je imel dve desetletji pozneje o dveh knjigah romana še boljše mnenje: »Déry bennük azonosult leginkább az új társadalom eszményeivel, bennük valósította meg a dolgozó tömegek írójának realista poétikáját.« (Pomagáts 1974: 105.)

Déry je torej načrtoval štiri dele, od Bálintovega otroštva do moške dobe, do leta preobrata, torej do leta 1948, pri tem pa želel pokazati tudi spremembe, ki jih je v tem obdobju doživljala madžarska družba, »a munkásosztály harcait, megpróbáltatását a Horthy-korszak és a háború idején és emelkedését a felszabadulás után. Bálint sorsában is ezt a küzdelmet és ezt az emelkedést akarta kifejezni; az egykori szegény munkásfiútól mint egy államosított üzem vezetőjétől vett volna búcsút az olvasó. [...] S]zéles körű és részletes társadalmi körkép festésre készült, összhangban a kor regényirodalmának törekvései. [...] A *Felelet* a választott korszak teljes ábrázolására törekedett [...] egyszerre nyújtotta a világháborúk közötti magyar

társadalom két ellentétes övezetének, a nagypolgárságnak és a munkásosztálynak epikus képet. [...] A] forradalmár fejlődését kívánta ábrázolni.« (Pomagáts 1974: 106–107.) Kasneje dodaja: »Munkásábrázolásban ezért volt némi idealizálás« (Pomagáts 1974: 107), kar pa je – glede na v tej razpravi že zapisane ugotovitve o socialističnorealističnem romanu – popolnoma logično, le da je bilo idealiziranja za Józsefa Révaija očitno premalo, kar je ugotovil tudi Pomagáts: »Déry arra törekedett, hogy minél gazdagabb teljességben vonultassa fel a típusokat és változatokat, ám óvakodott attól, hogy figuráiból társadalomtudományi vagy publicisztikai absztrakció váljék. Nem esett a sematizmus csapdájába, munkás alakjai eleven emberek módjára emelkednek ki a kor papirosfigurái közül. A társadalmi tabló, amelyet bemutat, terjedelmes és változatos, mégsem válik a politikai elemzés illusztrációjává. Nem politikai elhelyezkedésük szerint határozza meg a figurák jellemét, ellenkezőleg, jellemükből, emberi tulajdonságaikból vezeti le közéleti elkötelezettségüket.« (Pomagáts 1974: 110; v celoti povzeto po Pomagáts 1974: 105–119.)

Življenjski poti Bálinta Köpeja in profesorja Zenója Farkasa se pogosto križata. Ta križanja poti so do neke mere neizogibna, saj ju na začetku romana spoznamo tako, da Bálintova ovdovela mama skupaj s štirimi otroki živi v Farkasevem dvorcu. Toda v romanu se njuni poti križata bolj, kot bi to bilo nujno potrebno, vrhunec tega križanja pa je Farkaseva študentka in ljubica, komunistična agitatorica Júlia Nagy, ki po naključju najema sobo pri družini Bálintove »zaročenke« Juliske Rafael (za kar zvemo na strani II/44). Po mnenju Pomagátsa pa je teh križanj premalo:

De még így is feltűnő a Felelet két életkörének viszonylagos függetlensége, s főként az, hogy Bálint és Zenó sorsa között nincsen valóságos kapcsolat, csupán az esetleges találkozások laza kötőanyaga. Különösen a regény második kötetében, ahol a két főhős sorsa végleg kettéválik, s kettejük történetét csupán néhány olyan szereplő, például Nagy Júlia, köti össze, aki egyaránt részt vesz Bálint és Zenó sorsának alakulásában. E kompozíciós kapcsolatot azonban csak névleges értékű, nem következik szervesen a regény eseményeiből. Köpe Bálint regénye és Farkas Zenó regénye külön-külön szervesen és mértani rendben épül, a két történet egybekomponálása azonban nélkülözi A befejezetlen mondat szerves és arányos belső rendjét, mondhatnók, geometrikus szépségét. A regény befejezetlensége mellett talán az is magyarázatot ad a kompozíció eme tulajdonságára, hogy a kor társadalomtudománya élesen kettéválasztotta az egymással szemben álló osztályokat, s a polgárság és a proletariátus között csupán az éles osztályharc viszonylatát képzelte el. Déry a „fent” és „lent” két

egymástól független világának bemutatásában némiképp ehhez az ideologikus elgondoláshoz alkalmazkodott. (Pomagáts 1974: 115.)

Pride celo do tegale sklepa: »A regénynek az a sajátossága azonban, hogy a két egymással ellentétes társadalmi övezetet nem a főhős Köpe Bálint, hanem az „ellenjátékos” Farkas Zánó kapcsolja össze, kompozíciós zavarokra vezetett.« (Pomagáts 1974: 114.)

Delo je med drugim mogoče označiti kot (nedokončan) vzgojni roman. Tega *Słownik teorii literatury* opredeljuje kot »określenie powieści przedstawiającej dzieje bohatera do chwili, kiedy staje się on w pełni skryształizowaną osobowością. [...] P]redstawia rozwój bohatera w sposób szczegółowy, na tle obyczajów epoki.« (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1988: 120.) Prikazuje namreč Bálintov razvoj od dvanajstega do dvaindvajsetega leta. Na začetku romana je Bálint predstavljen kot že zrele in odgovoren mladenič, saj se kljub mladosti oziroma otroštvu veseli dela v tovarni, še posebej časti, da bo lahko ob sobotah dal materi denar, ki ga je prislužil (Déry 1975: I/16). Nekaj strani kasneje je predstavljen njegov značaj, ki se skozi roman ne spremeni, marveč le utrdi:

Mielőtt eliramodott, még egyszer hátrafordult, szembenézett a másik gyerek könnyáztatta szeplőivel, az asszonyra is vetett egy kurta, majdnem megvető pillantást. Futás közben azonban hamarosan kizötykölte őket gondolataiból, inkább azon nyugtalankodott, hogy miért hivatja az uraság. Szeretett futni: leszegett fejével, simán, egyenletesen hátrarúgni maga alatt a föld hullámozó szürke vagy zöld futószalagját, amely annál gyorsabban siklott visszafelé, minél élesebben csapott előről tüdejébe a szembe áramló levegőszalag. Föld és levegő: ezeket győzte az izmaival, ez a kettő engedelmeskedett neki a világ minden dolgaiból, a többit neki kellett szolgálnia. Cingár, vékony csontú, korához képest is alacsony gyerek volt, koplálástól homorú orcákkal, csapott vállal: a kistarcsai pék egy nagyobbfajta kenyeret nem mert volna a kezére bízni, attól való félelmében, hogy kiejti – holott tavaly nyáron, tizenegyéves korában, a nagyanyjával egymaga megkapálta a szomszédék 200 öl krumpliföldjét, esténként a kertészetben párosával hordta a vödört a kútról a zöld paprikára, s a levegő-sportversenyen jóval nagyobb fiúk előtt megnyerte a százméteres síkfutást. Igaz, hogy az akadályokat nemcsak kitartó, szívós izmaival, hanem izmainál is szívósabb akarateréjével emésztette el, amely lassan, meggondoltan szemügyre vette a megoldandó feladatot, lassan, lépésenként közelítette meg, nem csömörlött meg tőle akkor sem, ha látszólag sokszorosan felülmúlta az erejét, s addig nem tágitott, amíg végül is hozzá nem édesedett a kezéhez. Olyan „makacs

gyerek” volt, hogy az anyja egyszer dühében majd hogy agyon nem ütötte. De erről a „makacsságáról” csak az szerzett tudomást, aki összeütközésbe került vele, mert kívülről szelíd, jóindulatú, szolgálatkész gyerekek látszott, akinek a kanál vaj nem olvad meg a szájában. Szelidsége hallgatagsággal szövetezett, a kettő mögött pedig konoksága – ha feszülni kezdett – olyan meglepetésszerűen hatott a vézna, kis testben, oly kíméletlennek bizonyult, s hosszabb-rövidebb idő alatt úgy felbőszítette az embert, hogy vagy sarkonfordult s otthagya a „buta kölyköt”, vagy hátrakulcsolta a két kezét, nehogy gyilkos dühében véletlen a falhoz kenje. Angela kisasszonyt, a tanár vénlány nővérét is egy negyedóra alatt úgy kihozta a békétűrésből, hogy ez egész testében reszketve leejtette orráról a csipetűt, s mintha női becsületén esett sérelmet kellene egy felnőtt férfin megtorolnia, szitkozódva pofon csapta. Az első kérdésére, hogy ő akasztotta-e fel a szomszéd kutyáját, Bálint rögtön határozott, csengő nem-mel felelt, a további vizsgálódás során azonban mind szükségübb lett, s végül teljesen elhallgatott. (I/19–20)

(Iz navedenega odlomka je dobro razvidna tudi že omenjena pripovedovalčeva vsevednost. O Bálintovi poznejši trmi in vztrajnosti pa najboljše priča njegovo pešačenje iz Kistarce v Angyalföld v vihari zimski noči, ko ga je močni veter celo premetaval – Déry 1975: II/27–32.)

V nadaljevanju bralec izve, kako je Bálint iskal prvo službo, v njej delal in jo izgubil (Déry 1975: I/92–147), kako je prvič kartal za denar in popival (Déry 1975: I/244–245), se prvič udeležil demonstracij (Déry 1975: I/342–374) in po njih prvič prebil noč v zaporu (Déry 1975: 374–389), zaradi česar je izgubil službo (Déry 1975: II/389–390) in se neokusno napil, se temu primerno obnašal in komaj preživel (Déry 1975: I/398–399, 473–499), postajal zrelejši, resnejši in tišji (Déry 1975: II/157), kljub skromni izobrazbi začel brati, in sicer najprej *Nesrečnike* Victorja Hugoja (Déry 1975: II/158), nato *Mater* Gorkega (Déry 1975: II/192). Pomembna prelomnica v njegovem življenju je njegovo osemnajsto leto: tedaj si v nekaj dneh sledijo prve erotične izkušnje (Déry 1975: II/239), prvo britje (Déry 1975: II/248) in prvo zares okrutno srečanje s policijo (Déry 1975: II/251–274), ki zaradi njegove že omenjene trme samo podžge njegovo željo po sodelovanju v delavskem gibanju (»Be szeretnék íratkozni az ifikhez [...], részt kell vennem a munkásmozgalomban.« – Déry 1975: II/331). Sledi prvi obisk čajanke socialnih demokratov, ki se konča s policijsko intervencijo in nočjo na policijski postaji (Déry 1975: II/348–350), zaradi česar spet izgubi službo (Déry 1975: II/363) – tu pa se njegova zgodba nenadoma konča, saj Déry *Feleleta* ni uspel dokončati.

Za razliko od Bálinta profesor Zenó Farkas na začetku ni prikazan v najsimpatičnejši luči:

Dr. Farkas Zenó állt az ajtóban, két kezét lustán összekulcsolva negyvenéves, terjedelmes hasán; ingráncái ki fehérlettek a ferdén begombolt, zsírfoltos mellény alól. Hatalmas hátát az ajtófélfának támasztva, előrehajló fejjel, kíváncsian nézett be a szobába. A lassan feléje forduló gyerek első pillanatban a hasa fölött csak a homlokát látta meg, amely különlegesen fehér s oly magas volt, mintha két homlok nőtt volna egymás fölé; a közepén egy vízszintes ráncszerű, sötét, vékony vonal húzódott, mely fölött a homlok felső, nagyobbik fele kissé hátrahajolt, s így valamivel más színárnyalatban játszott, mint az alsó alacsonyabb, meredek része. (Déry 1975: I/21)

Sledi pogovor s sestro o tem, da je treba, kadar udari, udariti dvakrat, ker narava ne mara asimetrije. (Njegova sestra Angela je tik pred tem udarila Bálinta, ker je bila prepričana, da je on obesil psa – dogodek, ki je pozneje v knjigi večkrat omenjen, a ne razjasnjen, kar gre pripisati njegovi nedokončanosti, saj je drugače roman trdno zgrajen v skladu z zahtevo po notranji koherentnosti.) Sledi še zahteva vozniku, naj mu da cigareto, po kateri bo bralec sklepal, da ne gre le za neznosnega cinika, temveč tudi kolerika:

– Adjon egy cigarettát! [...] Szimfóniát adjon! Gyufát gyűjtsen kérem, elő ne szedje valahogy a zsebéből a csattogatatóját, mert attól idegbajos leszek. Most pedig kérek ide egy széket, ide az ajtóba, ahol most állok. (Déry 1975: I/23)

V tem prepričanju ga še utrdi Farkaseva izjava Bálintu *Nem árt az, fiam, ha idejében megismerkedsz a földi igazságszolgáltatással. Persze, hogy nem te akasztottad fel a kutyát. Eriggy haza, s vizelj egy jó nagyot a bánatodra!* (Déry 1975: I/28) in Farkasev ciničen odnos do revščine Köpejevih (Déry 1975: I/39–40). Ščasoma pa profesor Farkas postane bolj simpatičen vsaj bralcu, ki je bral knjigo v času njenega nastanka. Tak bralec najprej najbrž ni vedel, kaj naj si misli o tem, da je Farkas po služabniku revnim Köpejevim poslal steklenico vina, svečo in dvajset pengőjev (Déry 1975: I/41), informacija o njegovi nagnjenosti do alkohola (Déry 1975: I/42) pa je v nekaterih bralcih prav gotovo zbudila simpatijo. Taka občutja pa so omenjenega bralca prav gotovo obšla, ko Farkas na sestrino prigovarjanje, naj se udeleži sprejema, ki ga prireja *kormányzó úr*, izjavi *Mi dolgom nekem egy tengerésszel?* (Déry 1975: I/45), pa njegovo nasprotovanje kulturnemu ministru, ki hvali Mussolinija (Déry 1975: I/61). Še bolj ga v tem utrdi njegovo zanikanje obstoja boga in ne pretirano spoštljiv

odnos do svetinj Horthyjevega režima, izražen v pogovoru z rektorjem (Déry 1975: I/190–205), ter njegova velikodušnost do osebja, ko odhaja v Berlin (Déry 1975: I/466). Prenekateremu bralcu pa se Farkas priljubi (čeprav ne popolnoma), ko se vrne iz Berlina zaradi Hitlerjevega prihoda na oblast in svojo vrnitev študentu, komunistu Barnabásu Dömeju pojasni z *Azért jöttem el Berlinből, mert nem kívánom látni, hogy ott hogy öldösik a kommunistákat, akiket utálok* (Déry 1975: II/126). Dodatne simpatije utegne vzbuditi njegova izjava, da bo prešel na židovsko vero (seveda v kontekstu antisemitizma, ki je po Hitlerjevem prihodu na oblast neusmiljeno naraščal – Déry 1975: II/140), še bolj pa, ko iz Donave nesebično reši samomorilca (Déry 1975: II/407) – bralec ga bo verjetno sprejel kot izgubljenega in zato muhastega, a nikakor ne slabega človeka. V tem ga lahko samo še utrdita njegovo razmerje do ljubice Eszter in ljubezenska epizoda z Júlio Nagy (Déry 1975: II/404–578).

Omenjena je že bila prepletenost oseb in dogajanja, ki se zaradi nezaključenosti romana ne razplete, kot bi se za realistično delo spodobilo. Prav tako je bil že omenjen obešeni pes z začetka knjige (Déry 1975: I/18), ki je pozneje omenjen še trikrat: najprej Bálinta botrov starejši sin vpraša, ali je res on obesil psa (Déry 1975: I/89), dvakrat pa mu »nevesta« Juliska očita neusmiljenost, ki naj bi se pokazala, ko je obesil psa (Déry 1975: II/40 in II/298). Kot je že bilo omenjeno, bi se ta motiv po vsej verjetnosti v nadaljevanju še ponavljal in nemara odigral pomembno vlogo.

Poleg tega se številnim osebam iz dela vedno znova križajo poti: v tovarni v Kistarcsi, kjer je Bálint najprej delal, policija Pétra Brányika obtoži sabotaže, ga zasliši in pretepe pred Bálintovimi očmi (Déry 1975: I/115); potem ga Bálint po naključju sreča na demonstracijah (Déry 1975: I/367), Júlia Nagy se z njim kot partijskim tovarišem sreča v gostilni na Fehérvári útu (Déry 1975: II/474–478), kjer ji pove, naj se neha družiti s profesorjem Farkasem; ko gre Júlia s Farkasem v kelenföldsko tovarno Farkasevega brata, je tam Péter Brányik v delovni obleki (Déry 1975: II/487), na koncu pa ga Júlia sreča na policiji in jima skupaj sodijo (Déry 1975: II/582). Bálint nekaj časa dela pri slikarju Minarovicsu (Déry 1975: II/47–91), ki je sorodnik študenta kemije Barnabása Dömeja (Déry 1975: II/58), partijskega aktivista, v katerega je bila Júlia včasih zaljubljena, in Döme pripelje k Minarovicsu Júlio, ko se mora skrivati, vendar jo pri njem najde policija in jo aretira. Že v prvem poglavju se Farkasev nečak Miklós pohvali, da hodi z zelo čedno Judinjo, za katero se izkaže, da je hčerka izjemno bogatega »tekstilnega barona« Grünerja, predsednika Državne zveze industrialcev, ki se pojavlja skozi oba dela knjige in zelo ceni profesorja Farkasa; na Bálintovem prvem

delovnem mestu pride pred njegovimi očmi do nesreče s smrtnim izidom, ki je posledica sabotaže (Déry 1975: I/99), tri leta pozneje pa Bálint po naključju sliši v gostilni, kako nekdo razlaga, da je sabotažo izvedel on, da bi se maščeval delodajalcem, ker so ga vrgli iz službe (Déry 1975: I/309–315); Bálint je v ledarni delal z gospodom Istenesem, ki je moral oditi iz službe potem, ko sta ponj prišla detektiva (Déry 1975: I/335), kar je lastnik ledarne pojasnil tudi njegovi ženi (Déry 1975: I/337), kmalu zatem na krvavo zatrtih demonstracijah Bálint po naključju najde njegovo truplo (Déry 1975: I/360); po demonstracijah Bálint prebije noč v zaporu, kjer sreča botra in botro (Déry 1975: I/380); v ledarni se Bálint po začetnih nesporazumih (Déry 1975: I/318–323) spoprijatelji z vrstnikom Ferijem Ocsenásom, skupaj gresta na demonstracije (Déry 1975: I/341), kjer ga Ocsenás v usodnem trenutku pusti na cedilu in mu ne pomaga pobegniti pred policijo v živalski vrt (Déry 1975: I/374), zaradi česar Bálint preživi noč v zaporu in izgubi službo (Déry 1975: I/389–390); ko dve leti kasneje prebije teden na policiji, kjer ga policaji pošteno pretepejo, tam sreča prav tako aretiranega Ocsenása (Déry 1975: II/263), nato pa ga po naključju sreča še dve leti kasneje v neki gostilni in Ocsenás se z njim noče družiti, malo kasneje pa od vsevednega pripovedovalca zvemo, česar Bálint ne ve – da je bil Ocsenás še istega dne zmenjen z detektivom, kateremu je prinašal novice, in sicer prav tistim detektivom, ki je pred tem v zaporu zasliševal in pretepal Bálinta (Déry 1975: II/293). S tem se prepletanje oseb in dogodkov še ne konča, a naj bo dovolj.

Pripovedovalčeva vsevednost, ki se pokaže že na začetku romana, se nadaljuje skozi celotno delo. Pri tem pripovedovalec stoji časovno za vsem dogajanjem, kar se kaže že v zadnjem odstavku na začetku citiranega besedila, v katerem bralcu pove, kaj se bo zgodilo z graščino na koncu vojne. (*A kastély tizennyolc évvel később, az 1944-es szovjet-német harcokban elpusztult. Egy gyűjtőgránáttól kiégett; ami ép rész, parketta, ajtó-ablakkeret, cső, kilincs maradt benne, azt a község széthurcolta, a park százados fűt kivágta tüzelőnek.* – Déry 1975: I/7–9.) Tudi kasneje pripovedovalec vedno, kadar mu to ustreza, ve o osebah vse, kar je za pripoved potrebno, pri tem pa ne posreduje vedno misli vseh vpletenih oseb, temveč samo nekaterih, in te so seveda bralcu simpatičnejše, saj je njihovo dejanje utemeljeno, dejanje ostalih oseb pa ne.

Očiten primer tega je prizor na policiji (Déry 1975: II/254–274), v katerem se Bálint prijavi, da je kriv za politične letake v stanovanju svojega botra Lajosa Nielsena, ker upa, da ga bo s tem rešil. Pripovedovalec tu nekajkrat posreduje Bálintove misli (na straneh 257, 269, 272–274), le enkrat pa misel enega izmed detektivov, ki ga zaslišujejo in pretepajo, in sicer v

zaključku skoraj tri strani dolgega poročanja o Bálintovih mislih in čustvih v času, ko so ga po pretepanju še en teden zadrževali v zaporu, da bi se mu rane pred izpustitvijo vsaj za silo zacelile:

*A verés alatt csak úgy tudott enyhíteni szörnyű testi nyomorúságán, hogy lélekben ellentállott. Minél vadabbul verték a detektívek, annál eltökéltebben tudta, hogy nem lesz belőle besúgó. Ez volt az egyetlen módja annak, hogy töretlenül kerüljön ki a párviadalból, porig alázva, de győztesként. Mialatt a sodronyágyon feküdt, még nem tudta, hogy az, csak az elkövetkező hónapok – melyek alatt személyes bosszúszomja is lassanként kiapadt – tanították meg rá. **A tirolerkalapos hamarabb tudta, le is tett a céltalan küzdelemről, még mielőtt agyonverték volna a gyereket.** – Rossz az emlékezőtehetséged? – kérdezte közbe-közbe lihegve, de választ nem kapott. A verések közti szünetekben akárhányszor kérdezte a fiút, vajon elmegy-e már a Véembe, csak egyetlenegyszer felelt neki, azt, hogy: ha agyonver, akkor sem! (II/274)*

S tem je bralcu seveda bližje Bálintovo videnje dogodka, čeprav je res, da si je dokaj težko predstavlja bralca, ki bi se (ne glede na ideološko utemeljitev okrutnosti) postavil na stran pretepajočih policajev proti nemočnemu, naivnemu, mlademu fantu.

Zelo zanimiva je njegova vsevednost, kadar piše o ljubezni profesorja Farkasa in Júlie Nagy (Déry 1975: II/404–578). Precej pogosteje piše o tem, kaj o Farkasu misli in čuti Júlia kot obratno, popolne pristranskosti pa pripovedovalcu ni mogoče očitati, saj včasih nudi tudi vpogled v Farkaseve misli in čustva – npr. v temle odstavku:

Valójában Angela nem tudta, de még maga Juli sem sejtette, hogy milyen nagy hatással van szeretőjére. Nem tudhatta, mert a tanár gondosan eltitkolta előle; mintha szégyellte volna azt, amit önmagában »asszonyregimentnek« nevezett, önkénytelenül is mindig árnyékos, tüskésebb felével fordult Juli felé, ellentmondott, amikor már-már hajlamos lett volna rá, hogy igazat adjon neki, tagadott, amikor egyetértett. Szerelmes volt Juliba, de még nem szerette eléggé. Olyan makacsul és sértődötten ellenkezett, mint a gyerek, aki tudja, hogy anyjának igaza van, s annál konokabban tart ki a magáé mellett. S minél jobban szégyellte férfiútságának kapálódzásait, annál többet veszekedett Julival. De ha egy-egy vitájuk vagy kisebb összekoccanásuk után rácsapta az ajtót, kifújta magát, megivott egy pohár burgundit, s leült íróasztala elé, többnyire olyan jó kedve kerekedett, hogy csendesen elnevette magát, rögtön nekifogott valamilyen félbehagyott munkájának, amely – minthogy az esze ilyenkor különösen jól fogott – a szokottnál gyorsabban haladt, s egy félóra alatt olyan elégedett, emberbaráti

hangulatba került, hogy becsöngette Jánost, himlőhelyes arcú inasát – akit egyébként változatlanul utált –, megkínálta egy pohár borral, tíz pengőt adott neki, s hazaküldte családjához, hogy legalább egy napra megszabaduljon tőle. (II/508)

Še posebej zanimivo je njuno zadnje snidenje (Déry 1975: II/564–78), v katerem bralec petkrat zve, kaj misli in čuti Juli (na straneh 564, 568, 570, 574 in 577–578), trikrat pa, kaj misli in čuti Farkas (na straneh 565, 566, 566–567). Najbolj zanimiv je prvi prikaz Júlíjinih misli in čustev, saj tu pripovedovalec pove, kako je Juli na dogodek gledala kasneje, v zaporu:

Ha Juli később a Gyűjtőfogházban felidézte ezt a pillanatot, mely a maga teljes érzéki súlyával éppúgy megtapadt emlékezetében s idegeiben, mint ennek az utolsó beszélgetésüknek minden legkisebb részlete is, ha felidézte, s kissé elidőzött mellette – hisz a fogházban volt rá érkezése –, ha emlékező dobhártyáján megmérte ennek az első „no” szócskának a hangsúlyát, s köréje szőtte a tanár lassú, kelletlen fejmozdulatát az ajtó felé, szemöldökének alig észrevehető meghökkenését, beszűkülő szemének elégedetlen, visszahőkölő sugarát, ha mindezt felidézte s újraélte, a háta még a Gyűjtőfogház egyes cellájában is, ide-odajártában ugyanolyan boldogtalanul libabőrös lett, lábujjai éppoly görcsösen hátrafeszültek, s a következő lépés éppúgy megrekedt térdében, mint akkor, a tanár dolgozószobájának küszöbén. A szegény még egy év múlva is arcába kergette a vért. De amit akkor csak előresejtő idegeivel értett meg, s tévesen félelmének tulajdonított, azt itt, a fogságban, cellájának négy meszelt fala között kétszeresen is újraélte, nemcsak a múltat megjelenítő, érzékeny testével, hanem hátramagyarázó értelmével is, mely élesen s világosan kimondta az ítéletet élete nagy tévedése fölött. (Déry 1975: II/564)

Prihodnost pripovedovalec napove Júlíi v zadnjih dneih njene ljubezni s Farkasem še vsaj dvakrat:

De amikor ötnegyed órai várakozás után a kocsmából hazament, s szépen kivasalt, mustárszín blúzában leült a kis fűtetlen cselédszoba egyetlen székére, a viaszkos vászonnal letakart Smith írógép elé, még mi sem tudott arról, hogy másnap szakítani fog a tanárral; csak a hiábavaló várakozás szegényét érezte (Déry 1975: II/552) in Egyetlen kézzelfogható tanulságot vont le az esetből, amely börtöncellája négy fala között lassanként valóságos vakhitté sűrűsödött benne, s nem hagyta el többé: hogya pártban jobban megbízhatik, mint saját magában (Déry 1975: II/571),

napove pa jo tudi tudi drugim osebam, npr. Bálintovi »nevesti« Juliski: *Juliska még nem tudta* – majd később megtanulja – *hogy milyen veszélyes dolog a férj barátait szidni* (Déry 1975: II/294).

Vzrok za pogostejše vpogleda v Júlijine misli je glede na zahteve dobe, v kateri je roman nastal, tudi to, da je Júlia glasnik komunističnih idej, ki jih pripovedovalec – kar je pravzaprav presenetljivo – ne izraža neposredno, temveč najpogosteje prav skozi Júlio, npr.:

Juli pontosan tudta, hogy milyen nehéz feladatra vállalkozik. Számított arra, hogy évekbe is beletelik, amíg a végére jut, azaz embert farag a tanárból. Embert, azaz kommunistát. Nem siette el a dolgát. Olyan óvatosan bánt a tanár szerelmével, mint a hímestojással. Nem sürgette ezt a szerelmet, megvárta, míg meg nem érik. Lelkivilágába sem akart túlkorán betörni s gondolatain s ízlésén idő előtt munkálkodni; tudta, hogy a tanárra majd csak akkor fog hatni, ha boldoggá teszi. Időre volt szüksége. Noha maga is olyan szerelmes volt, hogy a legszívesebben ellentmondás nélkül szolgált volna a tanár minden kívánságát, szeszélyét, volt ereje, hogy nagyobb szolgálatba álljon be: egy embert kívánt megmenteni. Egy módja volt ennek: hogy kommunistát csinál belőle. Minden alacsonyabb lépcsőt méltatlannak érzett volna magához. Minden olyan szerelmet, amely nem kommunistához köti, árulásnak érzett volna. Amióta tizenhét-tizenhét évesen korábban beleszeretett Döme Barnabásba, s ennek kezén bekerült a mozgalomba, Farkas tanár volt az első férfi, aki szólni tudott lány szívéhez. Minél szerelmesebb lett belé, annál nagyobb szükségét érezte annak, hogy egy véleményen legyenek a világ minden dolgáról, azaz a tanár az ő véleményén. Olyan szenvedéllyel csüggett a kommunista eszmén, annyira egynek érezte magát vele, hogy szerelmével is csupán ezt kívánta szolgálni. S amikor tavasszal, néhány nappal Dunaparti találkozásuk után elindult első légyottjára, semmi kétsége nem volt afelől, hogy hű maradhat hozzá. (Déry 1975: II/434)

Ni pa Júlia Nagy edina posredovala komunističnih idej; zanimiv je Bálintov pogovor z botrom Lajosom Nielsnom:

– *Azért – mondta Nielsen, s a világoskék szeme olyan kegyetlenül nézett a gyerekekre, hogy ez hunyorogni kezdett – , mert egy rendes munkásnak so se szabad teljesen jóllaknia, különben elüllik.* – *Újra felemelte barnára égetett, vastag, öreg hüvelykujját.* – *Egy: vagy rosszul jár előbb-utóbb, kettő: vagy elárulja az osztályját.*

– *Kit – kérdezte Bálint?*

– Azokat, akikhez tartozik – mondta az öreg –, a munkásságot. (Déry 1975: I/307)

S stališča pripovedovalčeve vsevednosti je zanimiv prizor, v katerem Bálint prvič vidi očeta svojega prijatelja Ferija Ocsenása. Bralec je namreč že nekaj strani prej zvedel, kakšen je odnos med njegovimi starši:

Ocsenásnak mindkét szülője élt, de az apja csak olyankor járt haza, ha megbetegedett, vagy összeveszett a szeretőjével, akinél lakott. Ilyenkor mint az ázott kutya szerényen, lekonyult önérzettel lopakodott vissza a családi fedél alá, lábujjhegyen járt a lakásban, mielőtt megszólalt, hosszan vakargatta a fejét, s a székeknek csak a sarkára ült le; de negyvennyolc óra elmúltával elunta magát, elővette a feleségét, s addig verte, amíg ebbe is bele nem unt, s újra megszökött hazulról. Tíz év alatt anya és gyerekei annyira megszokták ezt a három-négy havonként megismétlődő közjátékot, hogy ha ez egyszer-egyszer elmaradt, az asszony ideges lett, nem találta a helyét, majd egy idő múlva felkerekedett, s meglátogatta férje szeretőjét, megtudni, hogy az ember a Kerepesi temetőnek melyik parcellájában van eltemetve. (Déry 1975: I/325)

Ni nujno, da se je pri tem bralec zavedel dejstva, da Bálint – kljub temu, da že nekaj časa stanuje pri Ocsenásévih – o tem ne ve ničesar in je zato zelo presenečen, ko zasliši moški glas iz prijateljevega stanovanja:

– Ki ez? – kérdezte Bálint halkan.

Ocsenás elvigyorodott. – A mamám férje.

– Az apád? – kérdezte Bálint elhűlve.

– Mondják.

– Hát neked él az apád?

– Átmenetileg – mondta Ocsenás. (Déry 1975: I/330)

V nadaljevanju prizora je bralec priča družinskim odnosom, ki jih ne bi nikomur privoščil.

Pripovedovalec ves čas poroča o dogajanju ali mislih in čustvih posameznih oseb, svoje misli pa neposredno izraža izjemno redko, najboljšineje verjetno v naslednjem odlomku:

Régi szeretők nehezebben szakadnak el egymástól, mint két összekovácsolt láncszem. Ha már a szerelem maga kiveszett is szívékből, emlékeikkel fogják egymást. S minthogy ritkán fordul elő, hogy egyszerre s egyforma erővel hűlnek ki egymás iránt, kettejük közül az, akiben bár csak egy vággyal s egy szerelmes izommal több maradt, megkapaszkodik a másikban, s ezt is megfertőzi. Gyakran csak azért maradnak együtt, mert egymást gyűlölni is jobban esik nekik, mint más szeretni. S ha kettejük közül az egyik elhatározza, hogy nem engedi el a másikat, s azzal a szívós, minden porcikáját átható céltudatossággal, erővel s rugalmassággal határozza el, mely a szerelem minden mozdulatát jellemzi, akkor nem is bírnak egymástól elszakadni. (Déry 1975: II/531–532)

Bralcu, ki pozna madžarsko prestolnico z okolico, so prizorišča romana dobro znana, saj so pogosto poimenovana z imeni krajev in ulic, o čemer nazorno priča tale odlomek:

Virradatra beért Pestre, a Keleti-pályaudvarhoz. Villamosra szállt, egy szakasszal elment a Nyugatiig, onnét gyalog fel, a Váci úton. A vihar már elült, de embert még csak elvétve lehetett látni a behavazott, sötét utcákon; a Nagykörúton s a Nyugati környékén egy-egy hólapátoló csapat dolgozott. A Lehel út felől jövet egy hóeke tisztogatta a villamos síneit. (Déry 1975: II/32)

Najntatančneje je bralec seznanjen z naslovom sobe, ki jo je najemala Júlia Nagy (*Izabella utca* 6.IV.2. – Déry 1975: II/419) in stanovanja Bálintovega botra Lajosa Neisla (*Visegrádi utca* 190.II./31. – Déry 1975: II/254). Drugod v knjigi je Neislovo bivališče omenjano kot *Tizenháromház*. Gre za kompleks hiš s skromnimi delavskimi stanovanji, zgrajen na koncu 19. stoletja, ki še vedno stoji, le da so se hišne številke očinto nekoliko spremenile – aktualni naslovi hiš iz tega kompleksa so Váci út 100, 102, 104, 106 in 108, Zsílip utca 4, 6 in 8, Visegrádi utca 103, 105 in 107 in Süllő utca 3 in 5 (Hollósy 2000: 11–12). Navedeni primer priča, da bi bralcu pri prepoznavanju prizorišč zelo koristil tedanji načrt Budimpešte, saj se od časa, v katerem se roman dogaja, niso spremenile samo hišne številke, temveč tudi imena ulic – budimpeštansko stanovanje profesorja Farkasa se na primer nahaja na Szent Imre herceg útu, ulice s takšnim imenom pa zdaj v središču madžarske prestolnice ni. Pač pa je bila Gellérthegy utca, kjer sta se v posebnem stanovanju sestajala profesor Farkas in Eszter (Déry 1975: I/471), v tistem času prav tam, kjer stoji dandanašnji. Za eno od osrednjih prizorišč romana, dvorec v Kistarcsi, ki naj bi bil leta 1944 porušen, avtorju razprave ni uspelo ugotoviti, ali je res obstajal, glede na realističnost romana in pristnost ostalih navedenih krajev

pa je mogoče predvidevati, da je. Ker se je v dobrih osemdesetih letih, ki so minila od začetka dogajanja v knjigi, Budimpešta močno razširila, se Kistarcsa ne nahaja več enaindvajset kilometrov od mesta, temveč na njegovi severovzhodni meji.

Prav tako je bralcu omogočeno orientiranje v času, pri čemer mu delno pomaga pripovedovalec s svojimi informacijami o literarnih osebah, delno pa zgodovinski dogodki, ki so v romanu omenjeni, povezani z dogajanjem ali se v njem celo odvijajo.

V prvo kategorijo sodijo informacije z začetka romana, kjer bralec izve, da se je družina Köpe vselila v dvorec pred pol leta, *1926 őszutóján* (Déry 1975: I/7–8), s sredine prve knjige, da je Bálint star petnajst let (Déry 1975: I/254 – na začetku je tri leta mlajši), z začetka druge knjige – da sta od demonstracij septembra tisoč devetsto trideset minili več kot dve leti (Déry 1975: II/7), s sredine druge knjige – da je minilo šest let od takrat, ko se je hotel stric Józsi poročiti z Bálintovo mamo (to pa je bilo na začetku romana, torej spomladi leta tisoč devetsto sedemindvajset) itd. V drugo kategorijo sodijo na primer velike demonstracije (Déry 1975: I/342 – 1. september 1930), Hitlerjev prihod na oblast (Déry 1975: II/8 – 30. januar 1933), zasedba Porenja (Déry 1975: II/554 – 7. marec 1936).

V romanu čas poteka linearno od pomladi 1927 do pomladi 1936, siže je skoraj enak fabuli (kot je termina definirala Boris Tomaševski), retrospektive so zelo redke. Opaznejše retrospektive so naslednje:

V drugem poglavju (Déry 1975: I/124) na pol strani izvemo, kako se je pred štirimi meseci Józsi preselil k njim. V četrtem poglavju je nekaj vrstic daljša retrospektiva o tem, kako se Bálint dve leti fizično ni razvijal, duhovno pa (Déry 1975: I/265–266); profesor Farkas se pred odhodom v Berlin na Keleti pályaudvaru spominja svojih srečanj z Ester, spomini, ki obsegajo največ pol strani, pa so prepleteni s sodobnim dogajanjem (Déry 1975: I/471–472). Na začetku druge knjige na dveh straneh izvemo, kaj se je družini Köpe dogajalo zadnji dve leti (Déry 1975: II/7–8). V osmem poglavju druge knjige je skoraj vso stran obsegajoča retrospektiva o tem, zakaj je Bálint postal bolj tih (Déry 1975: II/157). Ko je v zaporu, je bralec iz pol strani obsegajoče retrospektive seznanjen s tem, kako so ga nekaj dni pred tem topli (Déry 1975: II/274). Na začetku zadnje tretjine druge knjige, tik pred reševanjem samomorilca iz Donave pripovedovalec na pol strani poroča o tem, kako je zadnje čase profesor Farkas slabe volje (Déry 1975: II/402). Nekaj strani kasneje (Déry 1975: II/407) sledi eden redkejših časovnih skokov v knjigi: srečanju Farkasa z Júlia Nagy in njeno

kolegico ob Donavi sledi poročilo o tem, kako so naslednji dan vsi na univerzi vedeli, kako je Farkas iz Donave rešil samomorilca, iz katerega se z dogodkom seznani tudi bralec. Retrospektiva obsega manj kot pol strani. Naslednjih trideset strani je polnih ljubezni med Farkasem in Júlio, sledi pa retrospektiva, iz katere izvemo, kako je Júlia gledala na njuno zvezo (Déry 1975: II/434–436). Dokaj obsežna retrospektiva, pretkana z nekaterimi aktualnimi dogodki, je tudi na začetku dvanajstega poglavja (Déry 1975: II/461–463). Iz nje bralec izve, kaj se je dogajalo po idiličnem izletu Júlie in Farkasa na Banánsziget, pripovedovalec pa še enkrat pokaže, da o Júlii ve vse. Iz naslednje retrospektive (Déry 1975: II/514) je razvidno, da ve vse tudi o Farkasevi dolgoletni ljubici Eszter – na pol strani bralec izve, kaj se je dogajalo z njo v zadnjih desetih mesecih, ko se ni srečala s profesorjem Farkasem, in v zadnjih dveh tednih, ko sta se videla dvakrat. Štiri vrstice obsegajoč izlet v preteklost je še proti koncu knjige (Déry 1975: II/563), in sicer o tem, kako se Farkas in Júlia dva dneva nista videla.

K odstopanjem sižeja od fabule je treba seveda prišteti tudi pripovedovalčeva poročanja o dogodkih, ki sledijo aktualnim dogodkom v knjigi, ki so že omenjena kot primeri pripovedovalčeve vsevednosti.

Da knjiga ne bi bila dolgočasna, na nekaterih mestih poskrbi pripovedovalec z napetostmi in kontrasti.

Ko pride rektor k profesorju Farkasu v njegov univerzitetni laboratorij na pogovor o obtožbi o žaljenju Boga in zanikanju njegovega obstoja (Déry 1975: I/190–202), se profesor bolj kot njemu in obtožbam posveča eksperimentu, ki ga ravno izvaja; očiten primer tega sta kapi študentov, s katerima se je tistega jutra napil v gostilni Kis pipa, ko rektor omeni kapo s patriotskimi simboli, ki naj bi ji Farkas ne izkazal ustreznega spoštovanja (Déry 1975: I/202). Še lepši primer kontrasta znotraj dogajanja je, ko sredi krvavih demonstracij, takoj zatem, ko Bálint v Rózsa utca po naključju zagleda truplo svojega donedavnega sodelavca, gospoda Istenesa (Déry 1975: I/360), v napetem, nevarnem položaju, ko so s Ferdinándovega mostu prihajale množice nič hudega slutečih demonstrantov, na Adrássyjevi cesti pa so jahajoči policisti z meči udrihali po demonstrantih, neki priletni, sivolasi gospe iz stanovanja odleti kanarček in ji ga demonstranti pomagajo loviti, čeprav so v življenjski nevarnosti (Déry 1975: I/361–364). Za kontrast poskrbi pripovedovalec tudi proti koncu prve knjige, ko v trenutku, ko je pri Kőpejevih zabava (edina v vsem romanu) in je vzdušje na vrhuncu, Farkaseva sestra Angela pokliče gospo Kőpejevo in ji pove, da se bodo morali odseliti, ker bosta z bratom grad prodala (Déry 1975: I/494–495). Podoben kontrast je sredi druge knjige, ko na službeni

zabavi Bálintove prve erotične doživljaje prekine glas njegovega šefa gospoda Bittnerja, ki ga vztrajno kliče, in Bálint izve, da so njegovega botra aretirali, ker so detektivni za omaro našli komunistične letake in sumljive kemijske knjige (duhovita ironija na račun detektivov – Déry 1975: II/234–240). Močan kontrast je tudi Bálintovo občudovanje naravnih lepot (Déry 1975: II/277–280) kmalu zatem, ko ga policaji okrutno pretepejo in nemočno premišljuje, kako bi se jim maščeval (Déry 1975: II/270–273).

Knjiga je, kot se za socrealistično delo spodobi, kadar piše o kapitalizmu, polna podob družbenih kontrastov, torej pretresljive revščine na eni strani in razmetavanja z denarjem na drugi. Že na prvih straneh knjige (Déry 1975: I/10) je pretresljiv prizor z dvanajstletnim Bálintom, ki si zasluži navedbo v celoti:

A szökőkútnál egy percre megállt. Beugrott a medence békalencsés vizébe, a középén álló kőszoborhoz gázolt, amely egy táncoló, meztelen nimfát ábrázolt, s jobbjával átfogva a derekát, csücsörített szájjal megcsókolta a kis kőszobrot. – Isten veled, Juliska – súgta, s tenyerét lassan végighúzta a kis test kecses idomain –, holnap be kell mennem a gyárba, különben éhen pusztul a család. (Déry 1975: I/10)

Na isti strani se začne pogovor s sosedo, *iff. Brányik Józsefné*, ki peče raco. Iz pogovora izvemo, da ima sosedo zelo rada živali in zna biti do njih izjemno rahločutna, saj jo je pretresla smrt piščanca, ki se je po njenem mnenju med sprehodom prehladil, ne opazi pa, da je fant, s katerim se pogovarja, zaradi revščine (ki jo gleda vsak dan, a je ne vidi) sestradan. Vpraša ga celo, kaj je jedel za kosilo, in na njegov s skomigom ramen pospremljeni odgovor, da so jedli, reagira s tem, da tudi nje v njegovih letih ni preveč zanimalo, kaj jé. Ko mu kasneje kasneje (Déry 1975: I/14) ponudi hrano, a jo Bálint zavrne, sosedo misli, da se je fant za kosilo prenaedel. Sledi pretresljiv opis otrokove lakote: *S gyerek a két tenyérbe gyűjtötte össze az éhségét, s úgy megfogta a kerítéslécet, mint a gyomorsav a kenyeret*. Mimogrede (Déry 1975: I/16) izvemo, da sosedo in njen mož resda ne stradata (mož je uradnik), a tudi njuno finančno stanje niti od daleč ni tako, kot bi se ga človek želel, saj sosedo obžaluje, da nimata otrok, a jih mož ni hotel, dokler nista odplačala parcele in hiše, zdaj pa sta že prestara. Bálintov komaj štirinajstletni brat Ferenc mora delati na gradbišču, da imajo kaj za jesti (Déry 1975: I/29). Kmalu sledi dogajanje na sprejemu na budimskem gradu, v katerem je karikirano basanje privilegiranih slojev s hrano (Déry 1975: I/65–71), temu pa takoj Bálintovo štirurno pešačenje v Angyalföld, ker nima denarja za prevoz. Tam zve, kako je vse več brezposelnih

(Déry 1975: I/77–80). Še bolj pretresljivo je, da je njegova »nevesta« Júlíja padla pod tramvaj zato, ker je omedlela od lakote (Déry 1975: I/242); bolniki, s katerimi si je delila sobo, so zbrali zanjo nekaj denarja, ko je odšla domov. Kmalu zatem Bálint pove zelo premožnemu profesorju Farkasu, da človek, ki še ni stradal, ničesar ne razume (Déry 1975: I/256).

2.2.1.3 Pisarna Miška Kranjca

Pisarna Miška Kranjca je nekoliko manj obsežna od Déryjevega *Feleleta*. Izšla je v eni knjigi, ki obsega 409 strani, ker pa je format knjige nekoliko večji, črke pa manjše (v *Feleletu* je na eni strani okoli 1870 znakov, v *Pisarni* 2680), obsega nekaj več kot polovico Déryjevega romana. Je prvi, samostojni del trilogije *Povesti o oblasti*, v katero sodita še romana *Pod zvezdo* (1950) in *Zemlja se z nami premika* iz leta 1956. (Kos et al. 1996: 231–232 in Dolgan 1979: 17.)

O genezi romana je avtor zapisal:

Davno je že, kar sem bil zasnoval 'Pisarno'. Namen mi je bil jasen od vsega začetka: prikazati našo vas z vseh strani, v podobi nekake sociološke študije: zgodovino te vasi, ves njen razvoj, napredek, vse borbe, vse sociološko bistvo, in ne nazadnje značaj našega človeka. V tistem prvem osnutku sem zato navajal poleg letnic tudi razne statistike in celo razne skice sem narisal: tloris vasi in karto poljanske zemlje. Imena so bila prava: vas, kakor se že imenuje, in ljudje, kakor so bili vpisani v krstne knjige. Tak je bil namen tega dela, preprost in jasen. Ni pa bilo lahko z načinom prikazovanja. Gnetel in predeloval sem dolgo, zametaval papir, začeljal znova, in iz sociološke študije je nastala svojevrstna literatura: iz Velike Poljane Ravno, iz Poljancev pa Ravenci. A to Ravno ni bilo več podoba naše vasi s spremenjenim imenom, Ravenci ne več podoba naših Poljancev z drugimi imeni, temveč se mi je Ravno spremenilo več ali manj v podobo Prekmurja, Ravenci pa v pojem Prekmurcev. Tu pa se začinja literatura. (Citirano po Zadravec 1981: 422.)

Pisarna se deli na štiri dele:

1. Pod krono sv. Štefana (str. 7–78),
2. Stara Jugoslavija (str. 79–298),
3. Večna krona sv. Štefana (str. 299–386) in
4. Pod zvezdo (str. 387–409).

Po obsegu je najdaljši drugi (obsega 219 strani), prvi in tretji sta približno enakega obsega (71 in 87 strani), najkrajši je tretji del, ki obsega le 22 strani.

Deli se delijo na poglavja, katerih naslovi napovedujejo njihovo vsebino (npr. prvi del ima poglavja z naslovi *Ravno in Ravenci*, *Ravenci gredo v bojno* in *Ravenci končajo bojno – delajo revolucijo*, poglavja pa se naprej delijo na razdelke (ali podpoglavja, kot jih imenuje Marjan Dolgan – Dolgan 1979: 17), ki jih označujejo arabske številke. Večina poglavij ima pod naslovom zapisan moto. Moti po izvoru segajo od ljudskih pesmi (npr. pri zadnjem poglavju prvega dela *Moj fantič je prirajžal, / od vojske je doma...*) prek proglasa, ki ga najdemo pri prvem poglavju drugega dela *Nova oblast* (*Ravenci! V uradu boste lahko govorili v materinem jeziku*), dnevnega reda narodnega sosveta, izjave župnika s prižnice, izjav vaških pomembnežev (*»Dajte nam žandarje pa bomo lahko vladali!«*) do uradno poslednjih besed kralja Aleksandra Karadordevića (*»Čuvajte mi Jugoslavijo!«*) in madžarskih potrianonskih gesel (*Csonka Magyarország nem ország, / egész Magyarország menyország* s slovenskim prevodom *Okrnjena Madžarska je nesreče kraj, / cela pa nebeški raj*.) Včasih moti korespondirajo med sabo, kar je najbolj očitno pri poglavjih iz drugega dela *Diktatura na vasi II* in *Pisarna je vsemogočna*, kjer pri prvem najdemo izjavo tajnika župniku (*»Mož bo storil vse, kar bomo mi hoteli in trdo bo vladal Ravencem!«*), nato pa še izjavo župnika tajniku (*»Poleg cerkve in šole mora biti pisarna naše najmočnejše orožje.«*). Izmed delov romana ima moto samo tretji (*Csonka Magyarország nem ország ...*), in v tem delu vsi moti precej očitno služijo ironičnim učinkom – prvo poglavje *Oblast s perjanico* ima za moto besedilo madžarskega plakata *»Naši vrli Prekmurci se s tem za večno vračajo k matični državi«*, drugo poglavje *Pisarna poveljučana* ima za moto notarjevo izjavo Ravencem *»Pisarna vam bodi kakor svetišče!«*, tretje poglavje *Agrarna reforma* pa besedilo razglasa z bobnom *»... naj vsakdo pride v pisarno, da bo podpisal, če hoče imeti zemljo v najem...«*. Prav tako učinkuje ironično moto zadnjega poglavja romana *Rdeča armada v Ravnem* – župnikova izjava s prižnice *»Vsaka oblast je od boga...«*.

Iz romana bralec spozna življenje prekmurske vasi Ravno od let pred prvo svetovno vojno do pomladi leta tisoč devetsto petinštirideset. Začne se z že citirano predstavitev skupine ljudi, ki se na vozu pripeljejo v vas. (Po mnenju Franca Zadavca je ta voz »izviren socialni odsev Cankarju z vzhodnega slovenskega roba [...] Kot pripadnik realistične poetike Kranjec voza ni prepsnil v simbol, zadržal ga je v prahu in blatu panonske pokrajine in vasi.« – Zadavec 1988: 103.) Točne letnice tega dogodka ni mogoče ugotoviti, vsekakor pa gre za leta pred prvo svetovno vojno. (Eden izmed prišlekov, Jud Aron Hohner je tri leta po prihodu kupil zemljo od občine /str. 22/ – ker se je to zgodilo še pred izbruhom vojne, se roman začneja vsaj tri leta pred izbruhom vojne, veliko prej pa zagotovo ne.) Obsega torej kakih petintrideset let,

kar je štirikrat več kot Déryjev *Felelet*. V nadaljevanju pripovedovalec seže v zgodovino vasi, ki mu je podrobneje znana od leta tisoč devetsto osemindeset, tako da je točna tudi ugotovitev Franca Zadravca: »V prvem delu kronike poskuša pripovedovalec kar najbolj obnoviti socialne razmere in kulturno življenje Ravnega v 'pradavnini', v razdobju med letnicama 1848 in 1918.«

Podnaslov romana je *Kronika oblasti, ki je od boga*, kar popolnoma ustreza kronikalni snovni in dogajalni razporeditvi romana, kot je ugotovil že Franc Zadavec: »Kronikalna kompozicija mu je omogočila vključevanje več zaporednih generacij v romaneskno zgodbo. Dogajalnega zapovrstja ne določajo posamezniki, izjemi sta tajnik Matjašec in Miha Koudila, ki sta od prve svetovne vojne naprej vse bolj individualizirana, obenem pa simbolična epska lika.« (Zadavec 2007: 90.) Roman se torej bolj kot usodam posameznikov posveča času in spremembam, ki jih je ta prinašal. Pri tem »daje prednost dogodkom, ki zadevajo celotno vaško skupnost.« (Dolgan 1979: 21.) Pripoved se »koncentrira okrog posameznih tematskih jeder, ki jim je skupen dogajalni prostor (Ravno) in nekatere osebe (največkrat Miha Koudila). Pripoved ni sklenjena, saj so v njej opazni časovni preskoki«, ki jih določa obširen pripovedovalni čas, iz katerega pripovedovalec v skladu s svojo »družbeno-zgodovinsko usmerjenostjo« izbere samo bistvene dogodke. (Dolgan 1979: 21.)

Orientacijo v času omogočajo pomembnejši zgodovinski dogodki, ki jih je roman poln: prvi svetovni vojni sledi madžarska boljševiska revolucija, tej v Trianonu dogovorjeni premik državnih meja, po katerem je Prekmurje pripadlo novonastali državi južnih Slovanov, v kateri je kralj Aleksander uvedel diktaturo in bil ustreljen, nato je izbruhnila druga svetovna vojna in Prekmurje je spet pripadalo Madžarski, dokler ga skupaj s slovenskimi partizani ni osvobodila Rdeča armada.

V skladu s kronikalnostjo romana načeloma poteka dogajanje od trenutka prvega prizora proti koncu pretežno linearno, vendar pa vsebuje nekaj retrospektiv. Poleg nekaterih drobnih – na eno izmed njih je opozoril Marjan Dolgan, v njej je Aron Hohner ženo pred odhodom na potovanje v Ravno, s katerim se začne roman, tolažil, da bosta »[s]amo nekaj let osta[la] v tem smrdljivem Ravnem« – jih je nekaj tudi obširnejših, in sicer pogled v zgodovino kraja, ki »nima ne zgodovine ne ustnega izročila« (12) in je zato predstavljena od leta pomladi narodov (12–16). Prav tako – le da z drugega zornega kota – je predstavljena zgodovina Ravnega v poglavjih *Šola in prosveta* (s podpoglavji Šola, Igre, Društva in organizacije, ki se naprej deli

na Čarovnice, Post. Verske družbe, Ceh, Gasivce in Knjižnico. Pesem) in *Ljubezenski intermezzo* (na straneh 150–180) – vsebina poglavij in podpoglavij je jasno razvidna iz naslovov.

Ljubezenski intermezzo se začne s pripovedovalčevim razmišljanjem o primernosti takšne snovi za njegovo delo:

Nič ne pomaga, tudi ljubezni se je treba dotakniti, čeprav je ta spis navadna kronika in bi človek bil upravičen, da obide tako snov. Vendar omenim, da je to poglavje navaden vrvek, pisateljeva koncesija vsem tistim, ki pisanje, kjer ljubezen ni glavna vsebina, kratko in malo ne priznajo za resno umetnost, hkrati pa je to ugovor vsem tistim, ki menijo, da se je ljubezen pač preživela in ne spada več v naš čas, ali pa da je vsaj ni treba več obravnavati. (Kranjec 1981: 172.)

Gre seveda za polemiko z tedaj vladajočo doktrino. Marjan Dolgan jo je razložil takole: »Leta niso bila naklonjena literarnemu prikazovanju intimnih področij človeškega življenja. Zaželeno je bilo le prikazovanje človeka, ki je del kolektiva, torej kot družbenega bitja, a na poenostavljen način. Za roman je značilno protislovje, saj so v njem zavrnjene nekatere tematske omejitve, ki jih je zagovarjal socialistični realizem, hkrati pa uresničuje njegovo postavko o človeku kot izrazito družbenem bitju, kar potrjuje dosedanja analiza romana.« (Dolgan 1979: 27–28.)

Prepletenosti oseb in dogodkov, kakršno je mogoče najti v *Feleletu*, tu ni. Nekaj oseb zavzema osrednja mesta. Med njimi so oče Miha in sin Naci Koudila ter vaški bogataš Marko Požgaj, ki jih bralec spozna že v uvodnih odstavkih – poleg Koudilovih in Požgaja sta tam predstavljena še Jud Aron Hohner in njegova žena Helena, ki pa pomembno mesto v romanu zasedata le na začetku, saj ob prihodu boljševikov leta devetnajsto devetnajst Ravno zapustita, potem ko so jima poškodovali hišo in zažgali hlev (56–77). Poleg njih bralec spozna predvsem vaške veljake, med katerimi osrednje mesto zavzema simbol birokratske oblasti pisar Franc Matjašec, ter zavedne proletarce, kakršni so poleg mladega Nacija Koudile študent Kos in bratje Glavaši. Glede izbora v uvodu predstavljenih oseb je Marjan Dolgan ugotovil, da niso izbrane »naključno, temveč tako, da se ostro pokaže njihova družbena razrednost.« (Dolgan 1979: 19.)

Kraja dogajanja je predstavljen drugače kot v *Feleletu*. Tam je bilo dobremu poznavalcu medvojne Budimpešte največkrat popolnoma jasno, kje se gibljejo literarne osebe, o Ravnem pa je bralcu (ki zanemari že navedeno avtorjevo pojasnilo) jasno, da gre za prekmursko vasico, ki leži nekje med Lendavo in Mursko Soboto, najbližji večji kraj pa so Beltinci. (To krajevno ime je v knjigi sklanjano po prekmursko, npr. iz Beltinec, kar ni edino narečno stilizacijsko sredstvo.)

Glede načina pripovedovanja za *Pisarno* veljajo ugotovitve Jožeta Pogačnika, ki se pravzaprav nanašajo na socialno realistična dela tridesetih let dvajsetega stoletja:

Usmeritev je izhajala iz prepričanja, da človek s svojo zavestjo lahko določi postavke svojega razvoja, svoje ustvarjalne sposobnosti pa lahko podredi razumsko koncipirani dejavnosti, ki naj bi pripeljala do uresničitve umne družbene skupnosti. Posledica takšnega prepričanja je slovstveno ustvarjanje, ki ga Platon imenuje »diegezo«, to pa pomeni, da pripovednik »govori v svojem lastnem imenu, ne da bi nas poskušal prepričati, da to govori nekdo drug«. Gre za ustvarjalni proces, ki resničnost ne le posreduje (mimesis), temveč tudi obvladuje; ko takšni ustvarjalci oponašajo naravo, jo hkrati tudi posiljujejo, ker jo preoblikujejo po načelih ideološko postavljenega cilja. (Pogačnik 1987: 295–296.)

Platonovo pojmovanje diegeze Vladimir Biti v *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* definira takole: »Platonov termin za (posredno) pripovijedanje dogadaja u opreci prema mimezi kao njihovu (neposrednom) prikazivanju.« (Biti 2000: 75.)

Do podobnih ugotovitev je prišel tudi Marjan Dolgan v zvezi s *Pisarno*: »Torej si pripovedovalec ne prizadeva, da bi bila njegova pripoved dosledna mimetizacija realnosti (saj so že njegove osebe le ponazorilo njegovih informacij), ampak samo potrditev ideje, po kateri je razvoj sveta odvisen od družbeno-zgodovinskih dejavnikov: boja med družbenimi razredi; posamezniki ga zanimajo toliko, kolikor so udeleženi v tem boju – zanj je človek torej predvsem družbeno bitje.« (Dolgan 1979: 24.)

V *Pisarni* torej močno pripoveduje pripovedovalčevo poročanje o dogodkih. Naj za primer služi tale odlomek:

Ravenci so šli v bojno kakor več ali manj vsi milijoni po svetu, ki so šli ,branit vero in kralja':

popivali so v domačih krčmah, a tudi v vseh okoliških in si nabirali hrabrosti za svoje plašljivo srce, ki jim je govorilo, da bi bilo zdaj lepše doma, ko je poletje in delo!

Bilo je res visoko poletje z vročim soncem. Nad Ravnim so še vedno letale štorke in lastovke. Ajde so pokrile zemljo in iz srčastega listja so silili belorožni cvetovi. Otroci so ob nedeljah pekli še mlečno koruzo, poljski čuvaj Miha je imel z njimi mnogo opravka, ker so se bogati kmetje pritoževali, da hoče beraška svojat vse pokrasti. Revni ljudje iz Ravnega so bili raztreseni po svetu, odšli so bili na ogrske puste za kruhom.

Ravenski kmetje, ki so bili doma in so slutili, da jih bo bojna tudi vpoklicala, so tedaj, ko niso popivali po gostilnah, postopali doma kakor omotični: vse so si hoteli še enkrat ogledati, vse še enkrat objeti s svojimi očmi. Tu so bile njihove nizke koče, krite z očrnelo zakajeno slamo, z zakajenimi svislji, z zelenimi okni, v katerih so cvetele fuksije, muškati in večnice. Tudi na gredah pred hišami so cvetele rože, ki so jih zalivale njihove žene in hčere. Na vrtovih je zorelo sadje. Otroci so pasli krave in prepevali ali igrali na piščali. Na plotovih so se sušile konoplje, ki jih bodo njihove žene pozimi predle.

Navidez je bilo vse kakor nekoč. V resnici pa so ljudje živeli negotovo in naveličano kakor na četrti dan praznikov, ko so že vsega siti in bi se spet najrajši lotili svojega dela.

V zraku pa je visela bojna. Naj so se nekateri še tako tolažili 'do jeseni', naj so žandarji še tako samozavestno govorili, da 'bomo Srbe gredoč ukrotili', je Ravence stiskala skrb za goltanec.

Nad vsemi je ležalo nekaj mučnega. Še otroci, ki jim je bil pojem bojne docela tuj, so doma obmolknili. Možje in žene so taval in se zaletavali drug v drugega, in si že stotič ponovili vse nasvete pa spet molčali, premišljali, ker se jim je zdelo, da so nekaj pomembnega še pozabili. Toda tisto 'nekaj', kar je ležalo nad temi vsakdanjimi pogovori in nasveti, kar je ležalo v njihovih srcih, ni našlo izraza.

Tedaj so v Ravnem izvedeli, da je tudi Rus stopil v bojno: gre branit Srba pred našim kraljem. To je vzelo skoraj ves pogum celo tistim, ki so doma s tako lahkoto opravili s Srbi. Tisti, ki jim vobče ni bilo do bojne, pa so rekli:

»Rus je velik. Bolje bi bilo, če bi bil naš kralj opravil s srbskim brez bojne. Ruski je srbskemu stric, ne bo ga pustil v nesreči. Ali niste videli, kako je v Kleklovem Koledarju Rus narisana kot največji na svetu?« (Kranjec 1981: 36.)

V tem se ta roman močno loči od Déryjevega, v katerem prevladuje tisto, čemur bi Platon (in ne samo on) rekel *mimesis* – »dramsko prikazivanje« (Biti 2000: 317), polno dialogov in

podrobnega opisa dogodkov; v tem je tudi razlog, da je lahko v Kranjčevem romanu na skoraj pol manj prostora prikazano štirikrat daljše časovno obdobje kot v Déryjevem.

Druga pomembna razlika med romanoma je, da se v Pisarni pripovedovalec zelo pogosto neposredno oglašja in celo izraža svoje poglede na dogajanje in svoj svetovni nazor. Najbolj očiten primer tega je dveh odlomkih, v katerih si pomaga celo s krepkim tiskom:

*Červek se je zdaj iz oči v oči srečal z novo, slovensko gospodo. Madžarsko je dobro poznal. In ker je mislil, da je gospod pač gospod, je na tej podmeni gradil svojo politiko. Namesto k revnim se je zato zatekel k bogatim. Toda prvi slovenski uradnik, ki je prišel v Prekmurje, se je na Červekovo veliko začudenje in zanj docela nerazumljivo ločil od madžarskega gospoda. Ni mislil kakor madžarski **samo na bogate**, temveč **tudi na reveže**! Ta 'tudi' je bil tista stvar, ob kateri se je Červek spotaknil in si zlomil vrat. Tembolj, ker so bili med gospodo, čeprav redki, kakor je Červek kmalu spoznal, taki, ki so mislili **predvsem** na reveže. Ob tem spoznanju se je Červek še enkrat zamislil: če bi podprl reveže v Ravnem, bi ti zmagali, in če bi si pridobil še srednje kmete, bi lahko postal za vedno njihov vodja. Če podpre bogate, bodo ti zmagali, le da njega naženejo, ko opravi svoje. O vsem tem si je bil na jasnem. Ko pa je bilo vse tako jasno in ko bi še bil mogel obrniti svojo barko, se je odločil za – bogate! Toda tako bi bil storil sleherni Ravenec na njegovem položaju, zakaj vsem je preprosta pamet govorila, da čas bogatih ni minil; opomogli si bodo in mogoče ga nekoč pokličejo. Revni pa ne bodo nikdar odločali na svetu. Červek se je kasneje dobro spominjal te svoje odločitve. Ni ga bolelo in ni mu bilo žal, da se je bil odločil proti revnim, bolelo ga je samo, da si jih ni znal kako pridobiti: ravno ti mu bodo preprečevali pot do njegovih najvišjih ciljev: nikdar ne bo postal župan, ravno zaradi revežev. (Kranjec 1981: 100.)*

*Bogati Ravenci so se zategadelj razočarani odvrnili od slovenske gospode, zamrzili pa tudi Jugoslavijo. Vajeni so bili samo madžarske gospode, kjer so le bogatini kaj pomenili. Sprva so mislili, da bo tudi slovenska gospoda takšna, in bo zemljo razdelila **predvsem samo mednje**. Toda ti so upoštevali tudi in celo predvsem reveže. Med njimi se je našel nekdo, ki je hotel razdeliti zemljo **samo med reveže**. Ni se mu posrečilo. (Kranjec 1981: 107.)*

Nekoliko manj drastično sredstvo, s katerim pripovedovalec izraža svoje mnenje, so narekovaji, kakor jih na primer rabi, ko piše o Marku Požgaju:

S tako modrostjo in 'nepristranostjo' je v Ravnem lepo uspeval. Ravenci niti opazili niso, kdaj je obogatel, še manj so videli, kako njegovo bogastvo iz dneva v dan narašča. Navadili so se nanj, ne da bi jih kaj na njem motilo, »ko pa je do vseh enako prijazen in ko vsakomur gre na roko, bodi revež bodi bogat.« Ta 'pravičnost' na vse strani mu je prinašala obilo blagoslova. [...] Že pred vojno, a še bolj po njej je postal nekaka ravenska 'banka'. Pri Požgaju si je lahko vsakdo sposodil denar, seveda svojim zmogljivostim primerno. Res so mu Ravenci vse, kar jim je bil pred bojno posodil, 'pozabili'. Toda Požgaj se ni jezil. »Me boste že iskali,« si je bil rekel. In res so ga naposled vsi našli, tudi tisti, ki mu niso hoteli poravnati starih dolgov. Samo malo trši je bil do teh. [...] Pa še takrat se je izkazal 'velikodušnega': »Kaj bi mu jemal hišo in zemljo, da bi revež moral za vedno z doma!« je govoril pred ljudmi. (Kranjec 1981: 252.)

Poleg tega se pripovedovalec nekajkrat kar osebno pojavi v pripovedi. Prvi takšen primer je pri poročanju o gradnji ravenske cerkve:

Nekoč so mi očitali, da sem v svojih spisih o Prekmurcih hotel iz njih napraviti brezverske, koristoljubne ljudi ali vsaj ljudi s plitko vero. Ljudje da so globoko verni, pobožni. Če sem kdaj trdil kaj takega, moram zdaj popraviti, in se opravičiti s svojo mladostno vihravostjo. Prekmurci so verno ljudstvo, v nekem pogledu tudi pobožno, ker drugače ni moglo biti na stopnji njihovega razvoja.

Nemara sem hotel samo povedati, da ta vera ni takšna, kakršno je hotela videti prekmurska duhovščina. (Kranjec 1981: 117.)

Na pojav je opozoril tudi Marjan Dolgan, ki ga je razložil takole:

Pripovedovalec ne ostane fiktivna oseba pripovedi, temveč se poistoveti s pisateljem romana Pisarna – Miškom Kranjcem, kajti čigavi bi sicer bili »spisi o Prekmurcih«. Izza pripovedovalca se pokaže pisatelj, ki se začne braniti pred očitki, ki jih je bil deležen ob izidu nekaterih svojih prejšnjih literarnih del. (Dolgan 1979: 26.)

V nadaljevanju zgodbe o gradnji ravenske cerkve se pripovedovalec še pojavlja, najbolj zanimiv pa je odlomek, v katerem »prepusti besedo« svojemu ravenskemu znancu. Menjava pripovedovalca je napovedana takole:

Z zidanjem ravske cerkve pa je bilo takole. Naj mi bo dovoljeno, da objavim spis, ki mi ga je bil predavnimi leti prinesel Recek Marko, Koudilovega tasta brat. Poznal me je, da pišem. Svoj spis je ponujal že drugod, celo samemu gospodu Kleklu, ki pa mu ga ni hotel priobčiti. Naj ga torej jaz tu obelodanim, mi bravci pa ne bomo razočarani. Zdi se da znajo preprosti ljudje često prijetno pisati. Vsebina njihovega pisanja je sicer polna nesmislov, pretiravanja, toda v njihovem slogu je nekaj očarljivega: toplina, neposrednost, otroška vera v stvar in globoka ljubezen do vsega. In lepota v umetnosti je vprašanje topline, neposrednosti, odkritosrčnosti v izpovedovanju preproste vere, če ne že naravnost neke pobožnosti do stvari. (Kranjec 1981: 118.)

Seveda ga je opazil tudi Marjan Dolgan. Ugotovil je, da *[p]ri tem pripovedovalec-pisatelj izpove lasten umetniški nazor: »lepota«, tj. privlačnost umetnosti, je v »neposrednosti, odkritosrčnosti« izpovedi. Toda ko primerjamo te postavke z njegovo pripovedno prakso, vidimo, da v njej sploh ni v ospredju »neposrednost«, ki bi se pokazala v tem, da bi bil pripovedni svet čimbolj mimetizirana podoba realnosti. Pripovedovalčeva praksa je nasprotna njegovi teoriji, kar dokazuje njegovo odbiranje dogodkov glede na vnaprejšnjo sociološko idejo in osebe kot njena ponazorila. (Dolgan 1979: 27.)*

»Rečkova« pripoved, ki je zaradi obširnosti ni mogoče navesti v celoti (začne se na 118. in konča na 122. strani), se začne takole:

»To je spomin na cerkev našo v Gornjem Ravnem, za katero smo se dolgo pogajali še v tistih časih, ko so bili v Krašnji za plebanoša gospod po imenu Salaj Štefan. Bili so mogočen in strog gospod. Takrat so živeli tudi moj oče Recek Ivan in so bili pred Škergetom za župana v Gornjem Ravnem, ker smo mi tedaj bili še bogati, kar zdaj – bogu bodi potoženo – nismo več, temveč smo med najbolj revnimi v Ravnem. Takrat torej so moj oče in še nekateri veljavni možje iz Ravnega šli h gospodu plebanošu Salaju in jim rekli, da bi mi Ravenci radi imeli božjo hišo doma. V Krašnjo da je daleč, pozimi sneg in mraz, jeseni in spomladi pa blato in ljudje ne morejo kadarkoli k maši. Gotovo pa bog želi, da se časti povsod. Zdaj že pokojni gospod plebanoš Salaj pa so jim odvrnili: – Cerkev lahko delate, jaz vam tega ne kratim. Samo dokler bom jaz živ in plebanoš v Krašnji svojega dohodka ne odstopim. Amen. – Dvojne zbirce pa mi spet nismo zmogli dajati: plebanošu v Krašnji in našemu domačemu, ko bi ga dobili, ker smo revna vas.« (Kranjec 1981: 118–119.)

»Pa sem se vzdignil jaz, da bi šel za svoga posla, a sem še rekel: – No, dragi spoštovani

bratje. Dogovorite se medtem. Jaz stopim ven, da se ne bi kdo bal svoje povedati. – Šel sem torej ven. Ko pa sem se vrnil, sem vprašal, kako so se dogovorili o stvari, ker sem slišal, da so bili glasni. Vsi so mi takole odgovorili: – Pa naj bo v božjem imenu. Če bomo začeli, bomo tudi dokončali. – Nadalje smo se dogovorili, da morata dva v Krašnjo h gospodu plebanušu in jim povedati, kako smo se domenili. Ker to delo je veliko in brez njih ne moremo ne začeti ne skončati. In naj bi oni vodili vso stvar.» (Kranjec 1981: 120.)

Iz drugega odlomka je še bolj kot iz prvega opazna pripovedovalčeva prvoosebnost. Pripovedovalec je hkrati tudi fokalizator in je del sveta, o katerem pripoveduje; v dogodkih, ki jih pripoveduje, je celo osrednja oseba. V skladu s terminologijo Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kenan je njegova fokalizacija notranja, ta pa prinaša pristranskost, saj bralec gleda z njegovimi očmi in bo sprejel njegovo videnje dogodkov, kar v tem primeru pomeni, da ga bo imel (ob pomoči svetega Duha) za najzaslužnejšega za izgraditev ravske cerkve. Poleg tega je opazna razlika med njim in prvostopenjskim pripovedovalcem močna vernost, govor preprostega vaščana je stiliziran s spoštljivim omenjanjem gospode in svojega očeta s tretjo osebo množine.

Prvostopenjski pripovedovalec je, kot je bilo razvidno iz navedenih odlomkov, praviloma tretjeoseben, le izjemoma preide v prvo osebo in se enači z avtorjem Miškom Kranjcem. Prvostopenjski pripovedovalec je praviloma izven pripovedovanega sveta, njegova fokalizacija pa je (spet v skladu s terminologijo Balove) zunanja. Vendar pa se spet pojavi odlomek, v katerem prekrši to načelo:

Pri tej novi cerkvi je 'doigral' tudi stari ravnski zvonar Recek Joži.

Nič ne bo pomemben v tej ravnski kroniki; ali bi živel ali ne, Ravno bi šlo svojo pot dalje. Vendar si ne morem kaj, da mu ne bi v tem delu posvetil vsaj ene strani. V knjigah čisto srečujemo take obrobne ljudi, ki navadno samo čenčajo, a vendar tudi tisto preberemo. Taka stranska oseba v tem pripovedovanju naj bo Recek Joži, ravnski zvonar. Naj mi bo oproščeno. Saj ko ga bom z vseh strani naslikal, ga bom poslal v tisto gmoto ravskega življenja, od koder se ne bo nikdar več prikazal. Nihče namreč ne predstavlja ravske preteklosti tako kakor on. V njej je živel, v njej je imel za Ravence svoj veliki pomen. Če bi se ne bilo zgodilo, kakor se je in se razmere v Ravnem ne bi začele tako naglo in temeljito spreminjati, bi Recek Joži živel še dalje. Prevrat v Ravnem pa ga je vrgel v ropotarnico, in označiti njega pomeni oznamovati Ravno nekdanjih dni.

In še zaradi nečesa naj mi bo dovoljeno, da ga predstavim svetu: več ko dvajset let je minilo, ko sem prav istega Jožija Recka skušal vklesati v posebno podobo v humoristični noveli ali celo povesti. Nisem uspel. Toliko bolj me je mučila, ker se mi je moč zdel hudo zabaven, dogodki z njim v zvezi nadvse smešni, da se je moral človek, ki je poslušalo njem in o dogodkih z njim v zvezi, od srca nasmejati. Kar pa sem jaz napisal, ni bil Recek Joži, in zgodbe okrog njega niso bile smešne, temveč klavrne. (Kranjec 1981: 126.)

Tako si nekoč zvonil ti, dobri Joži Recek, in zatrdno so ti vse verne dušice še danes hvaležne. Tudi današnje bi ti bile, ko bi jih ti s pobožnostjo sprevajal pred božji tron. A tebe so zavrgli. Ti si spadal v tisto staro ravensko kapelico, kjer so v zvoniku gnezdili čuki in vrabci, na oltarju v kapelici pa sta samevala dva debelušna angela z velikimi golšami na vratu in z velikimi bolščečimi očmi, z belimi krili, vzdignjenimi nedostojno prek kolena, da so se videla njuna ženska meča in celo za dlan belih beder. Med angeloma pa je stala devica Marija, ki so ji ravenska dekleta vsako leto za proščenje sešile novo belo obleko, bogato okrašeno s čipkami, pa ji to – novo – oblekle povrh stare, ker se niso drznile, da bi ji staro slekle, saj je vendar bila mati božja. In tako so jo leto za letom samo oblačile. (Kranjec 1981: 128.)

Še danes ga vidim, kakor sem ga videl tistikrat, ko smo v Ravnem peli kot gostje pri maši. (Kranjec 1981: 131.)

Pripovedovalec spet neposredno spregovori bralcu in se enači s pisateljem Miškom Kranjcem, piše o tem, kako je skušal napisati humoristično zgodbo o osebi, ki bo zdaj predstavljena v tem romanu. Spremeni se njegova oseba (iz tretje v prvo), fokalizacija pa ostane zunanja, pripovedovalec ostane izven pripovedovanega sveta, nad njim. Sledi zgodba o tej osebi, v kateri pripovedovalec preide v drugo osebo, saj ves čas nagovarja svoj lik – Jožija Recka. Nato (na str. 131) pripovedovalec spet spregovori v prvi osebi in se nenadoma (za eno poved) pojavi znotraj predstavljenega sveta. To je seveda opazil tudi Marjan Dolgan, ki s tem razlaga, da »ne moremo govoriti o njegovi objektivnosti«, saj je bil »udeleženec nekaterih dogodkov; torej je ob njih prizadet, čeprav si prizadeva, da bi to prikril.« (Dolgan 1979: 27.)

Iz zgoraj napisanega je že razvidno, da so bile razmere v predtrianonski Ogrski, v prvi južnoslovanski državi in v Madžarski v času druge svetovne vojne prikazane z veliko mero kritičnosti. V nasprotju z njimi so bili z velikimi simpatijami prikazani boljševiki, ki so prišli

v Ravno leta 1919, ter partizani in Rdečearmejci, ki so prišli na koncu druge svetovne vojne. Pri prikazovanju prvih se izkaže, da Miško Kranjec ni znal ravno najboljše madžarsko:

Godilo se ni nič posebnega. Boljševiki so jo mahnili v gostilno h Grebenovki, tam pili in prepevali slovenske in madžarske pesmi in svojo 'Fel, fel, te bűdös proletár...'. (Kranjec 1981: 72.)

Ruski podpolkovnik pa je svoj govor začel z »Tavarišči krestjani, družja Slavenci!«, ruska podoficirka, ki je s svojo lepoto ne le očarala Ravence, marveč so jo občudovale tudi Ravenke, pa je svoj govor začela z »Ženščine Ravenke....«. (Kranjec 1981: 406–407.)

2.2.1.4 Sklepne ugotovitve o romanih *Felelet* Tiborja Déryja in *Pisarna* Miška Kranjca

Romana *Felelet* Déryja in *Pisarna* Miška Kranjca sta izšla skoraj hkrati – *Felelet* v letih 1950–1952, *Pisarna* leta 1949, oba pa v času, ko je na Madžarskem in v Sloveniji prevladovalo črtenje krivičnega kapitalizma in opevanje pridobitev proletarske revolucije, torej socialistični realizem. Ta je na Madžarskem zavladal proti koncu štiridesetih let, v času, ko so komunisti po nekaj letih čudne parlamentarne demokracije dokončno prevzeli oblast, v Sloveniji pa že takoj po drugi svetovni vojni. Madžarska literarna zgodovina ta pojav obravnava kot izrazit tujek, medtem ko ga slovenska postavlja v zvezo s prevladujočimi literarnimi pojavi v desetletju pred 2. svetovno vojno. Obe deli sta v skladu z zahtevami svoje dobe izrazito realistični. Pripovedovalec je v obeh delih vseveden, njegova fokalizacija je zunanja (v pomenu, ki ga najdemo pri Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kenan), govori v tretji osebi, v *Pisarni* na trenutke tudi prvo- in drugooseben, poleg tega za nekaj strani preda besedo prvoosebneemu drugostopenjskemu pripovedovalcu, ki je del pripovedovanega sveta, torej je njegova fokalizacija notranja. Ideološki nazori so v Déryjevem romanu izraženi skozi nekatere literarne osebe, največkrat skozi Julio Nagy, v Kranjčevem pa pripovedovalec svoje ideje izraža neposredno in si pri tem celo pomaga s krepkim tiskom. Vzrok za to tiči tudi v pripovednem načinu obeh romanov: v *Feleletu* namreč močno prevladuje tisto, čemur bi Platon rekel mimeza – podroben opis dogodkov z dialogi, v *Pisarni* pa pripovedno poročilo oziroma tisto, čemur bi Platon rekel diegeza.

2.2.2 Iskola a határon Géze Ottlika in Črni dnevi in beli dan Dominika Smoleta

2.2.2.1 Skupne značilnosti

Ottlikov roman se začne takole:

Az elbeszélés nehézségei

Szeregy az uszodában 1957-ben

Szeregy Dani motyogott valamit az orra alá, ahogy álltunk a Lukács fürdő tetőteraszán, a kőpárkánynak támaszkodva, s néztük a sok napozó civilt. Mindig nagyon halkán beszélt, de én azért mindig értettem, hogy mit mond. Ezt már mondta egyszer, amikor fölfelé jöttünk a rossz kis lépcsőkön. Feleltem is rá valamit, szuszogva. „Hm? Hm...” – ilyesmit. Félórával ezelőtt pedig lent, a medence szélén azt mondta, hogy kutya meleg van.

– Baromi – feleltem. Vagy talán: – Az a jó – már nem tudom pontosan, hogy mit. Akkor még nem gondoltam, hogy ennyi beszélőnivalója lesz ma, noha már rég nem találkoztunk. Azahogy gondoltam. Mindegy: tény az, hogy rendesen válaszoltam neki.

Csakugyan meleg volt ezen a júliusi napon, ezerkilencszázötvenhétben. Néztük az emberek szép pucér hasát, de leginkább a lányokét. Tömeges honfitársunk sütkérezett az uszoda három nagy napozóteraszán; a padok, fekvőágyak mind el voltak foglalva persze. Egy csöppet sem utáltam ezt a nagy tömeget most. Fürdőnadrágos öregek, fiatalok ingerültség nélkül, sőt túlzott udvariassággal vártak sorukra a zuhanyozóknál. Csupa jóakaratot éreztünk egymás iránt. Mintha szinte a szeretetünket akarnánk szégyenlősen álcázni ezzel a túlzott, nagyvilági udvariassággal. Ezért csodálkoztam, amikor Szeregy hirtelen goromba lett.

Előbb csak elnyomta a cigarettáját, és felém fordult:

– Mondom, összeköltöztem Magdával.

– Ühüm – feleltem. Most mondta éppen harmadszor. Nem néztem rá.

Szeregy azonban egy pillanatnyi habozás után újrakezdte.

– Bébé? – szólt rám.

– No?

– Ide se figyelsz? – kérdezte szeliden.

Ez a halk „ide se figyelsz” most azt jelentette, hogy nyissam ki azt az ilyen meg olyan fületem, ha egyszer járhatja a pofáját, mert így meg úgy, és az édesanyám meg ez meg az. Egyszóval

súlyos gorombaság volt. Ámbár nemcsak ennyit jelentett; hiába írnám le a leírhatatlan durvaságokat, ennél is több indultatos szemrehányást fejezett ki Szeredy kérdése. Meg mást is. Nehéz ezt megmagyarázni idegennek. A dolgok fontosságát s egyben a fontosság lényegtelenységét. Sok mindent, amit megtanultunk valaha együtt. A világ hülye valószínűtlenségét. Elvigyorodtam hát, és azt feleltem, hogy neked is, édes öregem, meg arra a kopasz fejedre, és megizélheted a micsodát; minthogy azonban mi már több mint harminc esztendeje soha nem használtuk egymás közt, s Dani mások előtt sem, a mindennapi – legalábbis számunkra valaha mindennapi –, trágár katonai nyelvezetet, ez a feleletem csupán így hangzott:

– Ühüm. Tudom. Magdával.

– Tudod?

– Mondták.

Láttam, hogy élesen figyelni az arcomat, füleli a hangsúlyomat, pedig nem néztem rá. Kitűnő hallása volt.

– Mit nézel? – fordult aztán ő is a pillantásom irányába.

– Felszabadul egy ágy – mondtam. (Ottlik 1988: 5–6)

Bralec že iz podnaslova izve letnico in iz tretjega odstavka mesec dogajanja, prva poved pa ga seznani z njegovim krajem, na Madžarskem dobro znanimi Lukácsevimi toplicami, ki se nahajajo tako rekoč sredi Budimpešte. Toda znajde se sredi pogovora dveh oseb, o katerih v prvem trenutku ve le to, da stojita na terasi toplic in da ena izmed njiju, Dániel (ljubkovalno Dani) Szeredy nekaj momlja, druga pa zanj značilno tiho govorjenje po navadi razume. Druga oseba je tudi pripovedovalec, in sicer prvoosebni, in hkrati tudi fokalizator – v skladu s terminologijo Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kenan notranji. Po pripovedovalčevi izjavi, da sta gledala *a sok napozó civilt* bralec lahko sklepa, da sta udeleženca pogovora vojaka, miličnika ali kaj podobnega. Kmalu nato bralec izve še, da Dániel Szeredy od nedavnega živi z neko Magdo, ki jo sogovornik-pripovedovalec očitno pozna, verjetno celo dobro, in da Dániel pripovedovalca kliče Bébé, kar skupaj z očitno zaupnostjo pogovora kaže na to, da sta sogovorca dobra prijatelja. Po Dánielovem vprašanju „*ide se figyelsz?*” in pripovedovalčevi zgolj v mislih (ne tudi v govoru) izraženi reakciji na to vprašanje lahko bralec tudi sklepa, da so odnosi med njima ne samo prijateljski, ampak tudi precej zapleteni – taki pa so običajno odnosi med starimi prijatelji, ki so svoje prijateljstvo skovali še v otroštvu ali mladeniški dobi. Iz *trágár katonai nyelvezeta* postane bralcu jasno, da sta sogovorca vojaka ali sta to vsaj skupaj bila.

Bralec, ki je vaje skrbnega, bralcu prijaznega postopnega predstavljanja kraja, časa in literarnih oseb, kakršna je značilna za realistične romane devetnajstega stoletja, na primer *Le Rouge et le Noir*, in po njihovem zgledu pisanih socialno in socialistično realističnih romanov, kakršna sta *Felelet* in *Pisarna*, utegne biti pri branju začetka *Šole na meji* nekoliko izgubljen; njegovo izgubljenost bo le še povečal naslov poglavja *Az elbeszélés nehézségei*.

Še bolj pa bo tak bralec izgubljen, ko bo vzel v roke *Črne dneve in beli dan*:

I

En dan življenja

I

Ura je bila čez deveto, toda svetloba, ki je predrila zlepljene in toge veke, je bila medla in nedoločna; urno in z olajšanjem je pomislil, da je brez dvoma mnogo prezgodaj. Zatisnil je veke (celo nekoliko s silo), da bi zanesljiveje zbežal iz muk prebujajoče se zavesti v božajočo milino spanca. V prvem hipu se je prek oči zares razpotegnila temna, gosta in globoka plast črnine, ki je bila potem nekaj trenutkov enako temna, gosta in globoka. Že ga je spreletela iskrica upanja, da se bo zdaj v brezbarvje sna utopila tudi ta črnina, ko je nenadoma razločno videl, da se obetajoča gmota redči in postaja nemirna. Na obodih njegovih oči so se začeli nabirati kolobarji, ki so bili od temnega ozadja nedvomno svetlejši, vendar nedoločljive barve: večji so se zlivali v manjše ter se z vztrajno počasnostjo vrteli in z nepogrešljivo natančnostjo izgubljali v središču, ki je bilo prav sredi zenic.

Temno ozadje je ginevalo: ugreznilo se je na dno, in ko je potem spet prišlo na dan, so iz pokajočih mehurčkov brizgali in se razlivali v nelogičnih geometričnih likih prameni najrazličnejših barv; najprej temnozeleni ali temnomodri, potem škrlatnordeči, potem rumeni, potem mešanica vseh barv, dokler ni prevladala rožnata in nestalna, kakor na komaj odprtem cvetu vrtnice.

Nejevoljno je okrenil glavo na blazini tako, da je čutil strop, ki se je razprostiral tik nad njegovim čelom. Vedel je, da je strop bel in prostran, nekoliko preglaдек, pomislil je tudi na svetilko, ki je bila – čeprav je še ni videl – videti nekam premalo varna v nedogledni ravni in s svojo ceneno pozlato očitno nesoglasna. Komaj malo je manjkalo, da ustnice niso planile v bridki smeh, ko je – čeprav je še trmasto mižal – zagledal tudi omaro v vsem njenem iztrošenem rumenilu. Ko je tisto nehoteno v njem obšlo tudi še mnogo drugih predstav v zmed

resničnih predmetov te sobe, se je zbal, da se je prebudil. Njegova zavest je bila sicer podobna staremu in zarjavelemu stroju, ki je po dolgem času z ogorčenimi ugovori spet začel obratovati, toda bila je tu in je ni bilo moč z ničimer več preklicati. Bilo bi smešno brezplodno še poskušati.

Vdano je odprl oči in jel ogledovati strop, ki se je že odlepil od čela ter zbežal v predpisano razdaljo. In se je seveda nemudoma vznemiril sredi neomejenih plasti njegove gladke beline.

Pri priči se je moral domisliti tistega, pred čemer je trepetal že sinoči, preden je legel: to, kar se začenja, je njegov prost, dela svoboden dan, in ne bo si moč izmisliti ničesar nujnega, splošno priznanega in obveznega, kar bi odmaknilo, zameglilo, pahnilo v nevzemirljivo pozabo obče in malce klavrno stanje življenja, kadar nastopi golo, in ga eno oko vidi čistega in edino veljavnega, drugo pa se zgraža zaradi njegove nepopolnosti.

Nekoliko se je osvobodil odej, ki so se ga med spanjem tesno oklenile, toda bilo mu je takoj žal, kajti soba je bila nezakurjena in sredi zime. Od vseh strani je nadenj planil mraz. Čim bolj si je želel v prejšnje stanje, se premetaval in brcal po postelji, tem zanesljiveje se je razkrival. Čez čas se je naveličal in si moral priznati, da je nepreklicno prebujen. Celo njegovo telo je bilo dokončno prebujeno ter je bilo – bodisi smešno, bodisi resno, bodisi nikakršno – pripravljeno za en dan življenja. To ga je hotelo zaboleti, toda prestregel je bolečino in pogumno zavihtel noge tja, kjer je v prvem hipu pomislil, da bi morali biti copati. Seveda jih ni bilo, ker jih zvečer nikoli ni postavil tja, čeprav je zjutraj zmeraj želel, da bi tam bili. Nekaj trenutkov je razočarano sedel na robu postelje, dokler ni začel drgetati od mraza. Planil je kvišku in mrzlično iskal po sobi. Na bosih podplatih je čutil mrzlo in zopрно oprijemanje drobcev prahu ali posušenih zaplat blata ali celo cigaretnih ogorkov. Copati so bili daleč pod posteljo in moral je poklekniti, da jih je dosegel. Vmes je preklinjal v zamotanih kletvicah, ki se jih je včasih posebej izmišljal. Ko si je oblekel domačo haljo in obsedel na mrzlem, neprijetnem stolu, se je v hipu domislil svoje napake. Moral bi ležati čisto pri miru, vendar popolnoma sproščeno. Ne smel bi s silo pripirati vek. Prisiliti bi se moral k miru, toda tako, da ne bi bilo v tem nobene sile. Ne bi smel opazovati barv in kolobarjev pod vekami. Moral bi ležati v miru, vendar čisto sproščeno, in moral bi se brez sile ubraniti slehernega vtisa, ki bi se vsilil.

Na robu postelje, skrbno zavit v haljo, ki se je že ogrela, se je sam sebi posmihal, ker je bila napaka tako neznatna in očitna, pa se je vendarle ni znal obvarovati. Toda to je bil nekoliko obešenjaški smeh, s slabo prikritim zrcnem užaljenosti. (Smole 2004: 7–9.)

Tretjeosebni pripovedovalec bralcu predstavi prebujanje nekega moškega – o junakovem spolu ga pouči oblika za moški spol opisnega deležnika na -l. Izve, da je ura *čez deveto*. Bralcu postane jasno, da moški svojega prebujanja ni ravno vesel, saj bi rad še spal in je *z olajšanjem pomislil, da je brez dvoma mnogo prezgodaj*, kar glede na več kot deveto uro ponuja domnevo, da s svojim življenjem ni preveč zadovoljen, v čemer ga utrdi zatisnjenje vek, s pomočjo katerega hoče *zbežati iz muk prebujajoče se zavesti v božajočo milino spanca*. Nato bralec spozna igro barv, ki so jo povzročile močno stisnjene veke, in na podlagi podatka, da se *strop razprostira tik nad njegovim čelom* sklepa, da prostor, v katerem se moški nahaja, ni ravno komforten, v čemer ga utrdi *omara v vsem njenem iztrošenem rumenilu*. Na to, da z moškim marsikaj ni v redu, kaže tudi, da je bila *njegova zavest podobna staremu in zarjavelemu stroju* in je očitno kriva, da se mu je strop zdel, kot da bi bil *tik nad njegovim čelom*, saj *se je že odlepil od čela ter zbežal v predpisano razdaljo*. A z njim je očitno res hudo: že sinoči, preden je legel, je trepetal, ker ga je naslednje jutro čakal *njegov prost, dela svoboden dan, in ne bo si moč izmisliti ničesar nujnega, splošno priznanega in obveznega, kar bi odmaknilo, zameglilo, pahnilo v nevznemirljivo pozabo obče in malce klavrno stanje življenja* – dela prost dan pa je nekaj, česar se ljudje običajno veselijo. Soba pa res ni preveč udobna, saj je *kljub sredini zime nezakurjena* – tu bralec izve še en podatek o času dogajanja in zdaj že ve, da je petek, sredi zime, ura pa nekaj čez devet. O junakovi neurejenosti pričajo tudi copati, ki jih ne najde, ker jih zvečer nikoli ne postavi tja, kjer bi si jih zjutraj želel, da je stanje sobe res obupno, pa, da je *na bosih podplatih čutil mrzlo in zoprno oprijemanje drobcev prahu ali posušenih zaplat blata ali celo cigaretnih ogorkov*.

Bralec torej kar nekaj izve o obupnosti razmer, v katerih živi moški, neprijetnosti letnega časa in dela dneva ter predvsem o njegovem duševnem stanju, ničesar pa ne izve o tem, kdo pravzaprav je ta moški, kje se ta prostor nahaja, katerega leta smo in podobno. V primerjavi s tem začetkom romana je celo začetek Kafkovega *Gradu* do bralca izjemno prijazen.

Roman *Iskola a határon* je izšel leta 1959, *Črni dnevi in beli dan* pa leto dni prej. Kaj se je zgodilo v obeh državah, da se je književnost lahko tako zelo spremenila?

2.2.2.2 *Iskola a határon* Géze Ottlika

Ko je izšel drugi del *Feleleta*, je bil Mátyás Rákosi na vrhuncu kariere – v tem času namreč ni le vodil partijo, temveč tudi vlado. Toda naslednjega leta, 5. marca 1953 je umrl Stalin in še istega leta poleti je na zahtevo Kremlja Rákosija na mestu ministrskega predsednika zamenjal Imre Nagy, ki je bil pred tem štiri leta v nemilosti, čemur je sledila tako imenovana odjuga, ki je bila najbolj opazna na ideološkem in intelektualnem področju – številni pesniki in pisatelji so spet lahko objavljali in se pojavljali v javnosti. Leta 1955 je bil Nagy obtožen desničarstva in nacionalizma in najprej zamenjan na položaju ministrskega predsednika, nato pa še izključen iz partije, novi ministrski predsednik pa je postal András Hegedűs. Leto kasneje je na zahtevo Moskve Rákosija na partijskem krmilu zamenjal Ernő Gerő, Nagy pa je bil spet sprejet v partijo. Zahteve po večji demokratizaciji so se 23. oktobra 1956 spremenile v revolucijo, ki je bila 4. novembra krvavo zatrta, Gerőja pa je na čelu partije zamenjal János Kádár. Sledilo je nekaj let okrutnega maščevanja revolucionarjem, ki pa kljub vsemu ni na novo vpeljalo stalinizma.

Partija je poleti leta 1958 objavila načela kulturne politike, ki so omogočila številnim izvrstnim pisateljem, da so spet začeli objavljati. Kulturno politiko je najprej vodil István Szirmai, nato pa dolga leta György Acél, tvorec politike »3T« (támogatott, türt, tiltott), ki je umetniška dela razvrstila na podpirana, prenašana in prepovedana in se je v polni meri uveljavila sredi šestdesetih let. (Povzeto po: Romsics 1999: 374–509; Kontler 2005: 327–345; Göncz 2004: 158–165.)

Med avtorji, katerih dela so se spet pojavila na knjižnih policah, je bil tudi Géza Ottlik. O *Iskoli a határon* je eden najpomembnejših madžarskih literarnih zgodovinarjev Mihály Szegedy-Maszák zapisal, da je »[n]ehéz évtizedekben őrizte meg a magyar polgári irodalom folytonosságát« in da je »minden bizonnyal a második világháború utáni évtizedekben írt legjobb magyar regények egyike« (Szegedy-Maszák 1994: 177).

Prvo verzijo romana je Ottlik leta 1948 vzel iz založbe, ker je dojel, kakšni časi prihajajo. Obstajali so sumi, da je resnični avtor vsaj enega dela romana István Örkény, med drugo svetovno vojno padli Ottlikov sošolec iz kőseške vojaške šole, ki je osrednje prizorišče romana. O tem, kako visoko cenjena je *Iskola a határon*, priča dejstvo, da je Péter Esterházy za Ottlikov sedemdeseti rojstni dan na kos papirja prepisal celoten roman, s čimer je izrazil spoštovanje svoje generacije (in seveda predvsem svoje lastno) do dela; »az eredmény egy grafikai kompozíció, amely teljes egészében felszívta, egyszersmind el is rejtette a művet.«

Pozneje je Ottlik napisal še roman *Buda*, ki naj bi bil *ikerregény Iskoli*, a ga je smrt prehitela; izšel je v redakciji Pétra Lengyela, a je naletel na bistveno manj ugodne odmeve. (Povzeto in citirano po István B. Szabó: 581–582.) Med deli svetovne književnosti, ki jim pripisujejo vpliv na Ottlikov roman, je najpogostejše omenjan *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* Celovčana Roberta Musila iz leta 1906.

Roman se pravzaprav deli na štiri dele. Začne se z uvodnim delom, *Az elbeszélés nehézségei*, katerega uvodni odlomek je že bil naveden, sledijo trije deli, ki so označeni kot Prvi, Drugi in Tretji, njihovi naslovi pa so *Non est volentis*, *Sár és hó* in *Sem azé, aki fut*. Naslova Prvega pomeni »ni odvisno od tistega, ki hoče«, skupaj s Tretjim sta dela citata iz Biblije (Pismo Rimljanom 9.16), ki se v slovenščini glasi *Torej ni odvisno od tistega, ki hoče, niti od tistega, ki teče, ampak od Boga, ki izkazuje usmiljenje*, za katerega se kmalu izkaže (19), da je bil napisan na neko staro hišo v »obmejnem mestecu«. (Sveto pismo 1997: 1696.)

Roman se torej začne s navedenim odlomkom, ki se dogaja poleti leta 1957 v Budimu. Že naslednje poglavje je retrospektiva, ki se dogaja leta 1944 v Nagyváradu, iz katere bralec izve, kdo je Magda, s katero je trinajst let pozneje Seredy začel živeti skupaj. Tretje poglavje se spet dogaja v Lukácevih toplicah in tu izve bralec za rokopis Gáborja Medveja, ki ga je Bébé (zdaj je že jasno, da se v resnici imenuje Benedek Both) prejel pred nekaj tedni z napisom »B. B.-nek – halálom esetén átandó – saját kezébe. Ha már ő sem él, kérem olvastalanul elégetni.« (18) Sledi nekaj večkrat prečrtanih vrstic, ki pričajo o tem, da je avtor zelo omahoval, kaj naj prijatelju naroči glede nadaljnje usode rokopisa, na koncu pa edini neprečrtani napis *Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem! Isten veled*. Nato se začne Prvi del. Pripovedovalec že drugem odstavku preide v retrospektivo. Začne se z dvomom glede točnega datuma: »Ha jól emlékszem, szeptember harmadika volt.« Sicer pa je dvom o povedanem oziroma o možnosti verodostojnega pripovedovanja ena temeljnih značilnosti knjige – ključ za branje knjige je dal avtor bralcu že z naslovom uvodnega dela – *Az elbeszélés nehézségei*. V uvodnem delu je ta dvom tudi zelo eksplicitno izražen: »Továbbá az sem igaz, hogy a Lukács fürdő lépcsőjén töprengve lépegettem lefelé. Ez nem a teljes valóság, sőt nem is a hű valóság. Jóformán minden szavam hamis és pontatlan lesz, alighogy kimondom« (Ottlik 1988: 15–16).

Pripovedovalec, Benedek Both, seveda še vedno pripoveduje v prvi osebi in je hkrati tudi (notranji) fokalizator. Opiše dogodek s prvega dne, ki so ga mladeniči prebili v vojaški šoli. V drugem poglavju se kot vložena pripoved pojavi dnevnik Gáborja Medveja, ki opisuje isti

dogodek. Pripovedovalec je tu tretjeosebni, fokalizator pa »M.«. Fokalizator je torej notranji, dogodki so opazovani z »M.«-jevimi očmi, pripovedovalec pozna njegove (in samo njegove) misli, čustva, občutja:

Az imént is megzavarták egy kis időre létezése természetes rendjét, amikor egy félszemű, zöldesszürke nyomorék berúgta az ajtót szörnyű és érthetetlen »Hejnakker!« üvöltéssel. Bár a jelenség négy-öt perc alatt szerencsésen lezajlott, M.-et olyan undok félelem fogta el utána, hogy dupla rács ereszkedett a szemére, és hiába könyökölt vissza az ablakba, jó ideig nem látta, amit néz. Vagy egy negyedóráig nem érezte a messzeséget, a távlat összeszűkült, egyszerűen nem látta se a hegyeket, se a parkot, se a levegőöveget, vagyis mindazt, ami ott volt előtte. Ahogy az érzékei lassan-lassan mégis ocsúdtak, először a gyakorló kürtöst kezdte hallani újra, a ramm-tararamm-tata recsegést, amit eddig jóakaratóan kissé érdekesnek osztályozott, de most, ahogy a Hejnakkert ordítózó jelenség körül magatehetetlenül körbetopogó gondolatai gépiesen átvették a trombitaszó ütemét, vagy talán fordítva, beleindázták magukat a rézkürt hamis zengésébe, most ez is kissé ellenséges értelművé vált, s lefoszlott róla a kellemes érdekesség. De a hegyek közé leszálló alkonyatot lassacskán megint látni kezdte, s még nem tudta, hogy soha többé, legalábbis ezzel a mai szemével soha többé nem fogja látni. (Ottlik 1988: 25.)

V tretjem poglavju se spet pojavi prvoosebni prvostopenjski pripovedovalec in komentira Medvejev rokopis, pri čemer izrazi dvom glede popolnosti pripovedovalčeve (torej »M.«-jeve) istovetnosti z Gáborjem Medvejem:

Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis elárultam a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből. (Ottlik 1988: 28.)

V nadaljevanju se pripovedovalca izmenjujeta. V sedmem poglavju se pojavi še tretji tip pripovedi, v katerem Benedek Both pripoveduje, kaj je prebral v Medvejevem rokopisu:

Medvének azért tűnt fel az egész jelenet, mert mindjárt az első látásra nagyon megtetszett neki ez az álmos szemű fiú. Őt kezdte nézni tulajdonképpen; érdekes, macskaszemű nyugalmát;

gúnyos, vakmerő arcát; szinte vonzotta a tekintetét ez a kellemesen izgalmas jelenség. Pedig máson járt az esze. Egészen máson. (Ottlik 1988: 47.)

Medve je tu drugostopenjski fokalizator pripovedi. Da tu prvostopenjski pripovedovalec pripoveduje, kaj je prebral v rokopisu drugostopenjskega, je razvidno iz odsotnosti narekovajev, s katerimi se začne in konča na primer drugo poglavje, ki je v celoti citat Medvejevih zapiskov, in iz tega, da ve, kaj je Medve mislil in čutil.

Tik pred koncem romana, na koncu predzadnjega, 24. poglavja Tretjega dela, se pojavi še tretji pripovedovalec, z njim pa tudi četrti pripovedni tip, in sicer v Medvejevih zapisih, ki jih prvostopenjski pripovedovalec označi kot »külön jegyzet« in jih datira z letom 1942. V njih drugostopenjski prvoosebni pripovedovalec, ki je tudi fokalizator (in se imenuje, kot je bilo že zapisano, Gábor Medve), neposredno nagovarja bralce, za začetek s »szegény barátaim«. Prvostopenjski pripovedovalec o njih zapiše: »Még akkor a régi vitánkat folytatta«. V romanu je objavljen le »izbor izmed številnih zapisov«. Pripovedovalec se torej po svoji slovnični osebi (1. in ne 3.), pa tudi po načinu pripovedi – neposreden nagovor bralcev – loči od pripovedovalca ostalih Medvejevih zapiskov, zaradi česar ga je mogoče označiti kot posebnega pripovedovalca. Nekoliko bolj je zapleteno vprašanje fokalizacije – je to isti fokalizator kot »M.« oziroma »Gábor Medve« v ostalih zapiskih (s tretjeosebnim pripovedovalcem) ali ne? Glede na to, da gre v teh »odlomkih« za isto dogajanje, da je njihov lik-fokalizator očitno ista oseba in gleda »sebe« na enak ali vsaj podoben način kot v prejšnjih zapiskih (»Önző vagyok, székevény, részvétlen, szeretet nélküli« iz teh zapiskov močno spominja na fokalizatorjev pogled nase, s katerim se ta po mnenju prvostopenjskega pripovedovalca vse premalo ceni, o čemer bo v nadaljevanju razprave še tekla beseda), je mogoče zapisati, da gre za istega fokalizatorja, čeprav je najbrž mogoča tudi drugačna razlaga.

Naj bo za primer naveden prvi izmed treh »odlomkov«:

„Szegény barátaim, nekem tízezer lelkem van, melyiket vádolójak nektek nem tetsző dolgokkal? Önző vagyok, székevény, részvétlen, szeretet nélküli? Lehet, hogy ez is mind én vagyok. Nem nagyon rajongok önmagamért sem, az igaz. Mégis, ti a féltve őrzött szerelmeitek alján csak a részvéltenség fájdalmasan szilárd talajára építhettek, az én közönyös magányom pedig, a személytelenség végső kérgén belül, a szerelemnél erősebb egymásba olvadás sűrű,

cseppfolyós, semleges lávarétegeből táplálkozik. Úgy szeretem felebarátaimat, mint önmagamat. Ugyanazzal a fajta szeretettel. Nem jobban. Tehetetlenül, közönyösen, megmászhatatlanul. Hát nem veszitek észre, hogy nektek is tízezer lelkek van? Az idő visszafordíthatatlan koordinátája mentén virtuális lehetőségeinkből mindig csak egy tud megvalósulni. A fogható valóság felszínén élünk, elszakadva. Az érzékelésen túli, időn kívüli, nagyobb valóság terében azonban folytonosan összefüggünk egymással valahol. Indáink metszik a világot, aztán továbbnyúlnak, ki, egy ismeretlen dimenzióba, mint elszakíthatatlan köldökzsinór s ott vagyunk egybekapcsolva, egyetlen egészként, abban a teljesebb kontinuumban.” (Ottlik 1988: 373–374.)

Tako so v tem romanu torej trije pripovedovalci, pripovedni tipi štirje, fokalizatorja pa dva.

Fokalizatorja sta oba (po terminologiji Balove in Rimmon-Kenanove) notranja, in sicer:

1. Benedek Both in
2. Gábor Medve.

Pripovedovalci so:

1. prvostopenjski prvoosebni pripovedovalec in hkrati notranji fokalizator Benedek Both,
2. drugostopenjski tretjeosebni pripovedovalec, katerega notranji fokalizator je najprej »M.«, kasneje pa »Gábor Medve«
3. drugostopenjski prvoosebni pripovedovalec, ki se enači z avtorjem rokopisa, torej z Gáborjem Medvejem in ga je zaradi številnih tematskih ujemanj in zaradi (vsaj skoraj) enakega pogleda na iste dogodke, predvsem pa na sebe, fokalizatorja (in v tem primeru tudi pripovedovalca) samega mogoče izenačiti s fokalizatorjem drugega pripovedovalca.

Pripovedni tipi:

1. pripoveduje prvostopenjski prvoosebni pripovedovalec in hkrati notranji fokalizator Benedek Both,
2. pripoveduje drugostopenjski tretjeosebni pripovedovalec, katerega notranji fokalizator je najprej »M.«, kasneje pa »Gábor Medve« – takó pripovedovano besedilo je na začetku in koncu vedno označeno z narekovajem,

3. prvostopenjski prvoosebni pripovedovalec na podlagi »Medvejevega rokopisa« poroča, kako je Medve opisal dogodke, in pri tem ve, kaj je Medve mislil, čutil in doživljal – Medve je torej drugostopenjski fokalizator – in
4. pripoveduje drugostopenjski prvoosebni pripovedovalec, ki se enači z avtorjem rokopisa, torej z Gáborjem Medvejem in ga je zaradi številnih tematskih ujemanj in zaradi (vsaj skoraj) enakega pogleda na iste dogodke, predvsem pa na sebe, fokalizatorja (in v tem primeru tudi pripovedovalca) samega mogoče izenačiti s fokalizatorjem drugega pripovednega tipa.

Pri tretjem pripovednem tipu prvostopenjski pripovedovalec zapiske drugostopenjskega pripovedovalca občasno tudi komentira, pri čemer je zopet vidna njegova prvoosebnost:

Mindez, tegyük hozzá, nem volt ilyen világos és egyértelmű; de harminc-egynéhány év múlva Medve nem tudta pontosabban leírni a képszerűvé összeálló gondolatait és érzéseit – mindazt, amin a zászlóalj megérkezésekor éppen tűnődött. Nem is lett volna különösebb jelentősége az egésznek, hiszen máskor is, jóformán mindig járt valami hasonló az eszében, ahogy minden tíz-tizenegy éves gyerekeknek el-elkalandozik a képzelete; de bosszankodott, hogy megzavarták, s ezért kezdte előlről, és ezért érezte talán fontosabbnak ezt a megszakadt gondolatsort a szokásos akármilyen álmodozásainál. (Ottlik 1988: 48.)

Jasno je razvidno, da se pripovedovalec nahaja v »sedanjosti«, torej v drugi polovici petdesetih let minulega stoletja; več o časovni sestavi romana pozneje.

Pogosto je težko ločiti med prvim in tretjim tipom pripovedi. Primer tega je deveto poglavje Prvega dela, ki se začne z očitnim znakom tretjega tipa pripovedi:

Medve Gábor nem látta pontosan, hogy mi történt, mert jóformán kizárólag az álmos szemű Merényit nézte önfeledten, Formes azonban, mint a fejlemények során kiderült, végül mégis nekifogott, hogy levesse a cipőjét, önként, hiszen egy ujjal sem nyúltak hozzá. (Ottlik 1988: 55.)

Že na koncu naslednjega odstavka se nahaja znamenje prve slovnične osebe, ki pa ne pomeni nujno prehoda v prvi pripovedni način, ampak je lahko tudi samo znak, da se je

prvostopenjski pripovedovalec vživel v poročanje o zapiskih drugostopenjskega pripovedovalca, še posebej, ker gre za prvo osebo množine in ne ednine:

A hálóterem felső végéből, ahol Bognár tiszthelyettes szokott állni, egy drótkéfebajszú, ismeretlen altiszt nézett szembe velünk. (Ottlik 1988: 56.)

Dve strani pozneje se pokaže očiten znak prvega načina pripovedi, ki se ne kaže le v prvi slovnični osebi, marveč tudi v tem, da prvostopenjski prvoosebni pripovedovalec poroča o svojih tedanjih mislih:

Komorán nézett velünk farkasszemet, és senki meg sem moccant. Nem értettem a dolgot. (Ottlik 1988: 58.)

Ker vmes teče pripoved o dogodkih, ki sta jim bila priča tako Benedek Both kot Gábor Medve, ni pa izraženo mnenje ali občutenje katerega koli izmed njiju, ni mogoče definirati, kje je prišlo do prehoda med tretjim in prvim pripovednim načinom, tu pa je ta prehod postal očiten.

Še lepši primer prikazovanja pripovedovalčevih-fokalizatorjevih misli in čustev se nahaja v knjigi dve strani pozneje:

Nem értettem, hogy miért haragszik tömpe orrú szomszédom, ha Schulze tiszthelyettest szídom; nem értettem, miért nevez engem ülepnek, állatnak és még csúnyább dolgoknak, furcsa, kedvetlen ingerültséggel, amikor olyan csöndes, békétűrő fiúnak látszik; de nem sokat törtem rajta a fejemet. Halász Péter viselkedése annyira megzavart, hogy úgyszólván semmi másra nem bírtam gondolni. (Ottlik 1988: 60.)

Prvi tip pripovedi obsega poleg celotnega uvodnega dela (Az elbeszélés nehézségei) v Prvem delu celotno 1., 3., 5., 6., 8., 10., 11., 12., 13. in 14. poglavje, v Drugem delu celotno 1., 3., 4., 5., 10., 11., 12., 13., 15. in 21. poglavje ter v Tretjem delu celotno 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 19., 20., 21., 22. in 23. poglavje.

Drugi tip obsega v Prvem delu celotno 2. in 4. poglavje, v Drugem delu celotno 6. in 7. poglavje, v Tretjem delu pa nobenega poglavja v celoti.

Tretji tip obsega v Prvem delu celotno 9. poglavje, v Drugem delu celotno 18. poglavje, v Tretjem delu pa celotno 2. in 3. poglavje.

Četrty tip ne obsega nobenega poglavja v celoti.

Zelo pogosto se pripovedni tip spremeni znotraj poglavja. Enkrat prvi pripovedni tip zamenja drugi, in sicer v 15. poglavju Prvega dela, v katerem izrazito prevladuje prvi tip, saj drugi tip obsega le slabo stran obsegajoč citat iz Medvejevega rokopisa. Kot je bilo že omenjeno, prav tako le enkrat – v predzadnjem poglavju knjige, 24. poglavju Tretjega dela – prvi pripovedni tip zamenja četrti. Najpogostejši pa se znotraj poglavij izmenjujeta prvi in tretji pripovedni tip, in sicer so taka v Prvem delu 7. poglavje, v Drugem delu 2., 8., 9., 16., 17., 19. in 20. poglavje ter v Tretjem delu 1., 4., 17., 18. in 25. poglavje.

Daleč najpogostejši je torej prvi tip pripovedi, ki obsega 40 celotnih poglavij, najredkeje pa celotna poglavja obsegata drugi in tretji tip – vsak po 4. Četrty pripovedni tip – kot je že bilo zapisano – ne obsega nobenega poglavja v celoti. Do spremembe pripovednega tipa pride v 16 poglavjih.

Najbolj zanimiva so poglavja s spremenljivim pripovednim tipom. Včasih eden izmed pripovednih tipov obsega le košček poglavja, drugi tip pa vse ostalo. Tak primer je 7. poglavje Prvega dela, ki se začne takole:

*Olyan szórakozott lettem, hogy nem is nagyon láttam, mi történik körülöttem. De Medve Gábor ágya, a fal melletti soron, amúgy is közelebb volt a sűrű szemöldökű Formes Attilához, tehát mindenképpen megbízhatóbb, ha az ő leírásához **folyamodom**.*

***Medve arra lett figyelmes,** hogy a sűrű szemöldökű újonctársunkat hármán körülfogták. Ketten leültek vele szemben a másik ágy szélére, és a lábát kezdték nézni. (Ottlik 1988: 46.)*

Prvi odstavek je tu torej samo napoved tega, da bo pripoved od te točke potekala v skladu z Medvejevim rokopisom. Že iz prve povedi naslednjega odstavka je iz tretjeosebnosti pripovedi in fokalizacije (pripovedovalec ve, na kaj je Medve postal pozoren) razviden prehod na tretji tip pripovedi, torej na poročanje o rokopisu.

V tem poglavju se nahaja tudi ena najzanimivejših misli o zmožnostih in nezmožnostih pripovedovanja in odkrivanja resnice, ki jih je knjiga tudi sicer polna in – kot je že bilo zapisano – skoraj nedvomno predstavlja eno izmed njenih bistvenih značilnosti:

A Trieszti Öbölre gondolt. Illetve igyekezett végiggondolni egy fontosnak vélt dolgot, ami valami módon kapcsolatban volt a Trieszti Öböllel. Hogy milyen módon, az végül sosem derült ki; hiszen éppen ezért szerette volna végiggondolni rendszeren az egészet, hogy megtudja, mi köze van ennek a dolognak a Trieszti Öbölhöz; de ismételten megzavarták, s

hovatovább úgy kiveték a fejéből a gondolatait, hogy három évtized múlva, amikor újra megpróbálta megkeresni az összefüggést a dolgok között, még annyira sem jutott talán, mint az első alkalommal ott a hálóteremben. (Ottlik 1988: 47.)

Zgleden primer tega, kako se prvi tip pripovedi loči od tretjega, je na primer v 10. poglavju Prvega dela:

Czakó sem szólalt meg. Csak Medve Gábor beszélt, s talán ő is úgy érezte, hogy többet beszél a kellenél, mert egy idő múlva elhallgatott. (Ottlik 1988: 67.)

Pripovedovalec torej tukaj ne ve, kaj Gábor Medve misli in čuti, temveč o tem lahko le ugiba – torej gre za prvi pripovedni tip.

Lep primer tega, kako težko je ločiti prvi pripovedni tip od tretjega, je na koncu 16. poglavja Drugega dela. Vse do konca predzadnje strani gre nedvomno za tretji tip pripovedi, kar je lepo razvidno iz naslednjega odstavka, v katerem pripovedovalec sporoča Medvejeve misli:

Gyűlöletből sirt. Megnyugtatta átmenetileg, hogy ettől érvénytelenné vált körülötte az idegen, ellenséges világ. A megmaradt valóság, rettenetes elhagyatottsága megszilárdult. Meg tudta vetni a lábát rajta, s megállt, kiegyenesedett. Csak hadd csukják megint fogdába - gondolta dölyfösen, amikor Schulze kiment a hálóteremből a betört ablak miatt, de csak ábrándozásaiban húzta ki a derekát, valóságosan éppen ellenkezőleg, le akart hajolni, hogy meglazítsa a kapcáját. Igen rossz érzékkel választotta ki, mint mindig, a pillanatot. (Ottlik 1988: 205.)

Da tu bralec zve za Medvejeve misli in občutja, je povsem eksplicitno razvidno iz glagola *gondolta*, nekoliko pozornejšemu bralcu pa je jasno, da o tem govori celoten odstavek. Sledi pripoved, v kateri ni razvidnih znakov, kdo je fokalizator, poglavje pa se zaključí s temle odstavkom:

Az idegen, idősebb tisztelyettes kellenül félrehúzta a száját. „Ugyan...” - legyintett, és végeredményében nem tudott mit felelni erre. Később, már a lépcsőn lefelé, Medve kezdett a szeme körül elvörösödni. Csak lassan értette meg az ember, hogy mi történt. (Ottlik 1988: 206.)

Medve ni mogel videti, kako je zardeval – torej je tu fokalizator nekdo drug, glede na kontekst celotnega besedila pa je to lahko le Benedek Both.

Kot je bilo že omenjeno, se prvi in drugi pripovedni tip menjata v petnajstem poglavju Prvega dela. Začne ga prvoosebni pripovedovalec (torej Benedek Both), ki izrazi svoje mnenje o rokopisu in njegovem odnosu do dogodkov, kot se jih spominja on sam:

Medve úgy írja le önmagát vagy legalábbis azt, akit M.-nek nevez, mint a világ leggyávább teremtményét. Nyilván valamilyen írói fogásnak szánja, talán így tömöríti a mondandóját, összevonja a jellemeket: nem tudom. De annyira eltér a megtörtént eseményektől, hogy ezt a részt még módosítva és kibővítve sem tudom átvenni a kéziratából; csak néhány sorát idézem, s azután elmondom úgy, ahogyan volt, még ha el is rontom az ő jól megszerkesztett elbeszélését. (Ottlik 1988: 90.)

Sledi citat iz Medvejevega rokopisa (torej drugi pripovedni tip), ki v knjigi obsega slabo stran in se konča z naslednjim odstavkom:

„[...] M. hátrált, de a szekrényhez szorult. Már sokan álltak körülöttük. Csattogtak a pofonok, és M. jajgatva kapkodta két kezét az arca elé, de mindig elkésett. Amikor a jobb kezét emelte a jobb arcához, balról kapott egy pofont, s mire a bal kezét odakapta, már jobbról vágták fültövön. Szégyenletes védekezésében egyszer köpni próbált, de ennek sem ismerte a technikáját, és a nyála lecsurgott a szája szélén, le az állára. Csak önmagát köpte le.” (Ottlik 1988: 91.)

V nadaljevanju poglavja prvostopenjski pripovedovalec komentira Medvejevo videnje dogodka in obuja druge spomine, povezane z zapisanim v citiranem odlomku iz rokopisa. Pri tem najprej komentira neposredno pred tem navedene Medvejeve besede:

Medve bal keze fel volt kötve, már csak azért sem kapkodhatta az arca elé, és véletlenül pofonokat sem kapott. Habár sok tekintetben a valóság mozzanataiból rakta össze a jelenetet, majdnem pontosan az ellenkezője az igazság. (Ottlik 1988: 91.)

Podobno se izražanjem mnenja o pripovedovanju začne tudi 4. poglavje Drugega dela:

De nem így telt velünk az idő. Rosszul mondtam el az egészet. S ráadásul ugrom egyet a végén, és három évet emlegetek, számszerű adatokkal, mintha lemérhető, egynemű valamiről beszélnék. S mintha ez a valami események összefüggő egymásutánja lenne.

A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van; minden pillanata áll egy helyben, kivétítve a mindenség ernyőjére, szélesen, mint egy divergens sugárnyaláb metszőpontjai szferikus felületen. (Ottlik 1988: 123–124.)

Prvi odstavek je v celoti posvečen naratološki tematiki, ki je najbolj eksplicitno izražena v povedi o tem, da je bilo vse skupaj slabo povedano.

V drugem tipu pripovedi se v 6. poglavju Drugega dela »M.« spremeni v »Medveja«.

Posebej zanimiv je zaključek 8. poglavja Drugega dela. Potem ko je vse poglavje povedano s pripovedjo tretjega tipa, je mogoče v zadnjih dveh odstavkih najti nekaj informacij, za katere ni povsem jasno, od kod jih ima pripovedovalec:

Medve édesanyja akkor harmincnégy éves volt. Szabályos vonású arcán néha észre lehetett venni egy árnyalatnyi kihívó, majdnem szemtelen fitosságot, ami furcsa ellentétben állt lényének józan komolyságával. Megbízható, higgadt, hétköznapi asszony volt; a nőies tetszelgést alig ismerte. Még a tükre előtt is szemérmesen, zavartan üldögélt, és sokszor abbahagyta az esti öltözködését, púderozkodását, felrakta a pápaszemét, s gondterhelt képpel, de derűsen kezdett számolgatni a szakácsnővel. Álmában sem jutott volna eszébe, hogy bármiben is szembeforduljon a közfelfogással. De az orra egy kicsit pisze volt; s ha szokott mozdulatával kihúzta a nyakát és felvetette a fejét, szépségének lányosan hetyke megfellebbezhetetlensége azt mondta akaratlanul és némán, azt hirdette diadalmasan, hogy fűtyül mindenre, csinálhatnak amit akarnak, a világ mégis sokkal különb hely, az élet mégis nagyszerűbb dolog, mint amilyennek józan emberi ésszel látszik.

Miután az orra, álla, nyaka s a szökesége a tudtán kívül is válaszolt ilyen módon mindarra, amit a fia meg sem próbált közölni vele, s ugyanazt mondta, amit régen: igazán közömbös volt hát, hogy élőszóval mit beszélgetnek és mennyi ideig. Medve unta is némiképp, és sietett vissza a századához, mert örült, hogy tegnap mégsem lett baj a látogatásból, és a fiúk sem tettek trágár megjegyzéseket az anyjára, pedig szinte számított rá. Az asszony az esti személyvonattal utazott el. Lassú, rossz vonat volt; a szabadságos transzportunk is ezzel ment mindig. Döcögött egész éjszaka, sokáig állt a csomópontokon; álmos cukorkaárusok

düllöngéltek végig rajta éjjélkor, háromnegyed kettőkor, négy órakor; reggel fél hét tájt ért Budapestre. (Ottlik 1988: 151.)

Seveda ni mogoče popolnoma izključiti sinovega poznavanja materinega obnašanja pred ogledalom in stopnje njene koketnosti, o tem, kaj ji niti v sanjah ne bi padlo na misel, pa lahko konec koncev sklepa na podlagi njenega obnašanja, prav tako kot lahko sklepa, kako je s svojim obnašanjem nehote povedala, da se na vse poživžga in kako je nevede odgovarjala na sinove neizrečene izjave, lahko pa gre tu za premik fokalizacije v zunanjo (po klasifikaciji Balove in Rimmon-Kenanove) in pripovedovalec nenadoma postane vseveden. Avtor te razprave je takšno mesto v vsej knjigi odkril le tukaj.

Časovna razporeditev dogajanja je v romanu močno zapletena. Zelo lepo jo je označil in analiziral Mihály Szegedy-Maszák:

Az Iskola a határon jelentésszintjei közül alighanem az időszerkezet érzékelhető a legközvetlenebbül. Bárhol üssük is fel a könyvet, mindenütt azonnal szembeötlik az időmegjelölések hangsúlyozott szerepe. A regény 1957 júliusában, a Lukács uszodában történekkal veszi kezdetét, de már a bevezető rész 2. fejezete más időre s színhelyre vált át: 1944 nyarán, Nagyváradon játszódik. Az Első részben 1923. szeptember 3-a a kiindulópont. Az 5. fejezet különböző korszakokat hoz összefüggésbe egymással: előbb 1923 őszének eseményeivel foglalkozik, majd az 1957-es beszélgetést folytatja, ezen belül 1944-et és Szeregy tízéves korát idézi föl, a zárójeles betét után pedig visszatér az uszodai jelenethez. Az emlékezés körkörösége a következő fejezetben ismét szerephez jut – Both Benedek Halász Péterrel kötött barátságára gondol vissza –, majd egyre szövevényesebbé válik az időrend. A 7. fejezetben például Medve Gábor olyan pillanatot emel ki a múlt jából, amikor még korábbi eseményre gondolt, vagyis öt idősik rakódik egymásra: a gimnazista fiú betegségében fekvé két évvel korábbi balatoni nyaralásának képeit látja maga előtt, e "kettős emléke" 1923 őszén újra eszébe jut, "harminc-egynéhány év múlva" lejegyzí, Bébé pedig utólagtalán 1957-ben - mindehhez magyarázatot fűz. [...] Hasonlóan szerteágazó fölépítéssel találjuk szemben magunkat, ha bármely más részt választunk ki találomra. (Szegedy-Maszák 1994: 80-81)

Razlika med fabulo in sižejem je tukaj torej ogromna. Zgornjim ugotovitvam velja dodati še ugotovitev Julianne Wernitzer, da Prvi del kljub pri vsem svojem obsegu govori le o prvih treh dnevih v zavodu (Wernitzer 1983: 152).

Szegedy-Maszák zapleteno časovno konstrukcijo romana razlaga s podrejenostjo zunanjega časa notranjemu (Szegedy-Maszák 1994: 81). Razvozla tudi najpogostejši pripovedni postopek za opis konkretnega dogodka, kot ga uporablja prvostopenjski pripovedovalec:

Bébé gyakran tömörszerűen beszéli el a múltat - már a bevezető rész középső fejezete ugyanannak a történetfoszlánynak a visszaidézésével ér véget, amelynek a bejelentésével kezdődött. Az emlékező támpontokat keres a múltban. Nem vonalszerűen halad előre, ehelyett körüljár néhány olyan eseményt, amely pontosan rögzítődött a tudatában. Általában jelentéktelennek látszó mozzanatok köré csoportosul a többi emlékkép, s a kiindulópontnak "választott" események legalább egyszer visszatérnek. A második változat rendszerint eltér a korábbiól. (Szegedy-Maszák 1994: 82.)

Az Iskola a határon története három szakaszra osztható. Mindegyikben más és más minősége van az időnek. A katonaevek előtti gyerekkorban könnyen fölismerhető rend uralkodik, mely a benne élőknek biztonságérzetet ad. Kőszegen az élet ehhez képest eleinte kiismerhetetlen zűrzavarnak tetszik - az időszerkezet tekervényei mintha ezt az útvesztőt érzékeltetnék. Az a tény, hogy ugyanarról a történetmozzanatról többször is értesülünk - vagy az emlékező elbeszélés logikája miatt, mint mikor Both kétszer is visszatér annak elmondására, miként parasztosza le Szeredy Dani Bognár tiszthelyettes!' vagy azért, mert Medve Gábor történetmondását Bébé utólag helyesbíti, mint annak földidézésekor: miként köpte le Medve tévedésből önmagá!' amidőn a vele hatalmaskodó Homola iránti megvetését akarta kifejezni - , egyszerre kelti bennünk az áttekinthetetlenségnek és a rendkívül lassú előrehaladásnak érzetét. Míg a kőszegi életet igencsak részletes bemutatásból ismerjük meg - az Első rész IS., azaz utolsó fejezete még csupán a harmadik nap eseményeinél tart -, a rá következő évtizedekből mindössze néhány töredéket ragad ki Both Benedek, vagyis az elsődleges elbeszélő - mintegy azt sejtetvén, hogy a katonaiskolának egészen más a léptéke, mint a "civil" létnek, más szóval egyedül a határ menti városkában töltött három évnek van mélysége. "A magabiztos butaságnak az a korszaka, amikor véleményeket formál az ember, csak később kezdődött." A Harmadik rész 22. fejezetének ez a mondata már olyan időszemléletre vonatkozik, mely sekélyes világ tartozéka. Ez az életforma nem rázza meg, nem foglalkoztatja az egész személyiséget, nem ébreszti rá az embert olyan fölismerésekre, amelyek létének lényegére vonatkoznak. (Szegedy-Maszák 1994: 83.)

K temu je mogoče dodati le še to, da je na čas v romanu mogoče gledati z dveh zornih kotov: kdaj so se dogodki dogajali in kdaj so bili »zapisani«.

Glede prvega je bilo že dovolj citiranega, a naj bo še enkrat povzeto:

1. dogajanje v kőszeški vojaški šoli, ki je potekalo v letih 1923–1926,
2. dogajanje leta 1944, ki poteka med Nagyváradom in Budimpešto ter
3. dogajanje v letih 1957–1958 v Budimpešti.

Medtem ko so na budimpeštanskih prizoriščih običajno navedene točne lokacije (imena ulic in trgov, Lukács fürdő in podobno) in tudi Nagyvárad ni nobena uganka, pa avtor razprave nikjer v romanu ni zasledil imena Kőszega; da se šola nedvomno nahaja v tem mestu, je razvidno in ostalih geografskih imen (Gyöngyös-patak, Hétforrás, bližina Alp in meje, predvsem pa večkratno omenjanje slavnega upiranja Turkom iz leta 1532).

Tudi glede na datum svojega »nastanka« se roman deli na tri časovna obdobja, in sicer:

1. prvostopenjski pripovedovalec »piše« v letih 1957–1958,
2. drugostopenjski tretjeosebni pripovedovalec »piše« v prvi polovici petdesetih let,
3. drugostopenjski prvoosebni pripovedovalec s konca predzadnjega poglavja »piše« leta 1942.

Zaradi Medvejevega rokopisa, ki je umeščen v obravnavano delo kot »besedilo v besedilu«, je mogoče *Šolo na meji* uvrstiti v kategorijo *trik-romana* (*trükkregény*), kot ga pojmuje budimpeštanski lietarni zgodovinar Péter Milosevits oziroma Petar Milošević: »Ottlik Géza Iskola a határon (1959) című regényében B. B. elbeszélése és Medve Gábor kéziratának montázsát látjuk« (Milosevits 2004: 118). In kaj pravzaprav je *trükkregény*? Njegova kratka opredelitev je, da označuje »romane sa ne tradicionalnom strukturo, baziranom često na trik 'pronađenog rukopisa' (obično fiktivnog)« (Milošević 2007: 244–245), podrobneje pa ga pojasni v članku A trükkregény fogalma:

S tem terminom označuje romane, katerih avtorji zavračajo neposredno mimetično pripovedovanje in v delo uvršča informacije, s katerimi vzbujajo vtis, da besedilo obstaja še na neki drugi način, ta roman pa je le varianta nekega domnevnega – običajno izmišljenega –

»izvirnika«. V odnosu med domnevnim ali resnično obstoječim izvirnikom in romanom obstajata dve temeljni vrsti trika. V preprostejših primerih se ta izvirnik ujema z romanom, v bolj zapletenih pa je izmišljeni izvirnik del ali predmet zapletene pripovedne igre (roman v romanu, roman o pisanju ravno pisanega ali branega romana). Kot najočitnejše primere trik-romana navaja Milošević *Ristanc* (*Rayuela*) Julia Cortázarja, *Ime rože* (*Il nome della rosa*) Umberta Eca in *Hazarski besednjak* (*Hazarski rečnik*) Milorada Pavića, predhodnike pa vidi v romanih, ki so jih napisali avtorji od Miguela de Cervantesa Saavedre do Laurencea Sternea. Vzrok za tako početje vidi Milošević v tem, da umetnosti ni všeč, če je ne obravnavajo kot umetnost. Zamenjava s pripovedjo o resničnih dogodkih najbolj ogroža prozna dela, zlasti romane, saj liriko ščiti verzna oblika, dramska dela pa oblika dialogov in gledališče. Trik-roman je roman, ki samega sebe postavlja v narekovaje.

Junak Cervatesovega *Don Kihota* (*Don Quijote* – 1605, 1615) verjame, da so zgodbe iz viteških romanov resničnost, živi v svetu izmišljenega, ki se pretvori v resničnost njegovega življenja, in iz izmišljenega izvirajoča resničnost je temelj romaneskne izmišljije. Le da Cervantes trdi, da njegov roman ni izmišljen, temveč resnična zgodba, ki jo je zapisal Cide Hamete Benengeli. Kupljena je bila na tržnici in prevedena, Benengeli pa je v romanu omenjen približno štiridesetkrat. Kljub temu si po Miloševićevih opažanjih večina bralcev tega dejstva ne zapomni, saj nima vpliva na besedilo in njegovo zgradbo. V pravem trik-romanu imajo taki in podobni triki stilne in poetične posledice. Tako je že v Sterneovem *Tristramu Shandyju* (1759–1767), ki govori o tem, kako prvoosebni pripovedovalec ne more povedati zgodbe svojega življenja, saj na sredini romana ni prišel še niti do svojega rojstva in se glede na to, da je njegovo življenje vsak dan daljše, vse bolj oddaljuje od cilja. S tem delom je življenjepiski roman že deset let po svojem rojstvu – romanu Henryja Fieldinga *Tom Jones* – dobil svojo parodijo. Kot primere trik-romana Milošević navaja še *Guliverjeva potovanja* Jonathana Swifta (celotni naslov izvirnika se glasi *Travels into Several Remote Nations of the World, in Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships*), romana v pismih *Nevarna razmerja* (*Les Liaisons dangereuses*) Pierra Choderlosa de Laclosa in *Hyperion* Friedricha Hölderlina (prav tako ostale sentimentalne romane v pismih), *Življenjske nazore Mačka Murra* (*Lebensansichtens des Katers Murr*) E. T. A. Hoffmanna, *Roman brez romana* (*Roman bez romana*) Jovana Sterije Popovića itd. Trikov ni mogoče najti v realističnem romanu z linernimi življenjepisi, a ta tip je omejen na obdobje realizma. Dvajseto stoletje je zlata doba trik-romana, še posebej v svoji zadnji tretjini, ko postane prevladajoči tip te literarne oblike. (Kasneje so še nastajala dela, ki jih je mogoče uvrstiti v to kategorijo.) Značilni trik-romani dvajsetega stoletja so *Stepni volk* (*Steppenwolf*) Hermanna

Hesseja, *Mojster in Margareta* Mihaila Bulgakova, *Lovec v rži* (*Catcher in the Rye*) J. D. Salingerja in »proza in kavbojkah«, ki je zrasla iz njega. Med srbskimi deli navaja *Dnevnik o Čarnojeviću* (*Dnevnik o Čarnojeviću*) Miloša Crnjanskega, med madžarskimi *Sveče so dogorele* (*A gyertyák csonkig égnek*) Sándorja Máraija. Ključna oseba trik-romana je Jorge Luis Borges, njegov prvi trik pa je, da ni napisal nobenega romana, a je kljub temu igral glavno vlogo v zgodovini te literarne oblike. V svojih novelah o neobstoječih knjigah se namreč pogosto z vsem znanstvenim aparatom loteva knjig, ki obstajajo le po zaslugi teh novel, torej le virtualno, bralec pa se sčasoma zave, da so obstoječa in neobstoječa izvenliterarna dejstva enako nezanimiva. Bistvo trik-romanovega trika, ki izhaja izpod Borgesovega pregrinjala, je ta, da je literarni trik; nanaša se na resničnost knjige in ukinja tradicionalno delitev na pisca, ki piše in bralca, ki bere. Trik pravi, da je ta naivna delitev stvar preteklosti, nastanek in obstoj romana je težja in bolj zapletena zadeva. Trik-roman je skrivnost in struktura, igra in konstrukcija, fantastika in precizna mehanika. Kot je bilo že zapisano, v postmodernizmu trik-roman postane najpogostejša oblika proze. Bralec Cortázarjevega *Ristanca* postane avtorjev sodelavec – od zaporedja, v katerem prebere poglavja, je odvisno, kakšen roman prebere. Péter Esterházy je v romanu *Sedemnajst labodov* (*Tizenhét hattyúk*) zapisal ime domnevne avtorice Lili Csokonai celo na naslovno stran, njegovo avtorstvo je bilo sprva skrivnost, s čimer je v roman vključil tudi javno mnenje. Kot enega najznačilnejših trik-romanov navaja Milošević Pavičev *Hazarski besednjak* iz leta 1984, ki naj bi bil »rekonstrukcija« leta 1691 »objavljenega«, pozneje pa »uničenega« besednjaka. Pravi trik pa je sestava romana, ki krščanske, islamske in hebrejske »dokumente« o verski debati Hazarov postavlja v abecedni vrstni red, bralec pa se mora odločiti, v katerem zaporedju jih bo prebral.

Eden osnovnih razlogov za na stanek trik-romana je estetska samoobramba romana – trik-roman opozarja: »Pozor, književnost!« Drugi razlog pa tiči v tem, da je več ali manj preprosta pripoved o junakovem življenju bila mogoča le v času vzpona povprečnih ljudi – meščanov – torej v času realizma. Pred tem to ni bilo mogoče – bralec epov in viteških romanov taki pripovedi še ni verjel, po tem pa ni več mogoče – človek modernizma in postmodernizma temu ne verjame več.

2.2.2.3 Črni dnevi in beli dan Dominika Smoleta

V Jugoslaviji, katere del je bila v tistem času Slovenija, so se razmere začele spreminjati po sporu med Beogradom in Moskvo leta 1948. Ta spor ni bil posledica ideoloških razlik, temveč je šlo za vprašanje razmerij moči in vplivov v Jugoslaviji, na Balkanu in v komunističnem taboru. Jugoslovanski voditelji s Titom na čelu so bili zaradi uspešnosti partizanskega boja prepričani o svoji moči, zato so od sovjetskih voditeljev zahtevali enakopraven partnerski odnos in samostojno notranjo in zunanjo politiko. Stalin in njegovi tovariši so te zahteve zavrnil in junija 1948 je Informacijski biro komunističnih in delavskih partij (Informbiro) na sestanku v Bukarešti Jugoslavijo zaradi »izdaje in nacionalizma« izključil iz svojih vrst. Jugoslovansko partijsko vodstvo je Informbirojevo resolucijo zavrnilo in izvedlo obširno propagandno akcijo, tiste, ki se niso dali prepričati (ali so bili tega osumljeni), pa izključili iz partije (takih je bilo 60 tisoč) ali zaprli v zapore in taborišča, med katerimi sta bili najbolj znani v Bileći in na Golem otoku. V Sloveniji je bilo simpatiziranja z Informbirojem osumljenih okoli 2200 ljudi, 700 do 800 pa policijsko in sodno preganjanih. Prelom s Sovjetsko zvezo je moralo jugoslovansko vodstvo ideološko in teoretsko utemeljiti. Dokazovali so, da je sovjetski model socializma, ki je oziroma naj bi temeljil na osredotočenju politične in gospodarske moči v rokah partijske in državne birokracije in je vodil v kult osebnosti, v nasprotju z Marxovo in Engelsovo idejo o odmiranju države, prava pot k temu pa je delavsko samoupravljanje, ki se je začelo oblikovati z ustanavljanjem delavskih svetov na začetku petdesetih let. Leta 1952 se je Komunistična partija po zgledu Marxove komunistične zveze preimenovala v Zvezo komunistov, Miroslav Krleža pa je na 3. kongresu jugoslovanskih književnikov v Ljubljani v imenu ustvarjalne svobode zavmil dotedanjo kulturno politiko, ki je socialistično-realistično umetnost razglašala za edino pravo obliko socialističnega umetniškega izražanja. Komunistični vrh se nadzoru nad kulturo seveda ni odrekel, temveč se je odločil za manj očitne načine nadziranja umetnosti in kulture. Kmalu se je začelo živahno intelektualno in kulturno gibanje. Mladi besedni ustvarjalci so se zbirali okoli leta 1951 ustanovljene revije *Beseda*, kritični levičarski izobraženci pa okoli leto kasneje ustanovljenih *Naših razgledov*. Meja z Zahodom je postala prepustnejša, dosegljivi so postali zahodnoevropski časopisi, revije, knjige in filmi. Demokratizacija pa je seveda imela svoje meje, kar je med drugimi kmalu okusil eden najbližjih Titovih sodelavcev Milovan Đilas. Njegove ideje o prednostih evolucije namesto revolucije so med slovenskimi levičarskimi intelektualci naletele na ugoden odziv, manj pa je bil nad njimi navdušen republiški partijski vrh. Ko je dokazoval, da je absolutna nadrejenost Zveze komunistov ovira

demokratizacije in se lotil celo tajne policije, je bil leta 1954 hitro ostro obsojen in razrešen vseh funkcij. Leta 1956 ali 1957 (prvo letnico navajata Šifrer in Vodopivec, ostali viri drugo) je šla nekoliko predaleč tudi revija Beseda in bila zato ukinjena, a je že leta 1957 zaživela Revija 57, okoli katere so se združili isti ustvarjalci kot okoli Besede, in živel do konca leta 1958. Do nastanka naslednje revije z imenom Perspektive je bilo treba čakati dve leti, medtem pa je že izšel roman Črni dnevi in beli dan. V tem obdobju so torej intelektualci in umetniki predstavljali neko vrsto opozicije, za besedne umetnike in intelektualce, zbrane okoli revij Beseda, Revija 57 in Perspektive, pa se je uveljavilo ime *kritična generacija*. (Povzeto po Borak et al.: 956–961 in 1024–1026; Pogačnik et al. 2001: 469–494; Vodopivec 2006: 328–362; Šifrer 1987: 252.)

Vpliv socialističnega realizma na slovensko književnost je začel pod vplivom političnih dogodkov pešati po letu 1948. Mlada generacija, ki se je začela pojavljati okoli leta 1950, je sicer še upoštevala nekatera načela socialnega realizma (razumljivost, humanizem malega človeka, prikazovanje družbene stvarnosti), a jo je začela zanimati intimnejša plat človekovega bivanja, od kmečkega človeka se je preusmerila k meščanu, človeka je začela razlagati bolj psihološko, za temeljni ton svojih del pogosto vzela resignacijo in sentiment, oblikovno pa se je začela približevati modernejšim oblikam. Prav tako so se obudile nekatere druge predvojne težnje v slovenski književnosti (ekspresionizem, nova romantika, simbolizem, dekadenca), k čemer so pripomogli zlasti književniki, ki so objavljali že pred drugo svetovno vojno. Zaradi že omenjene vse večje prepustnosti meje so vse vplivali tudi sodobni pojavi v zahodnoevropski književnosti, med katerimi velja posebej omeniti eksistencializem in moderni roman. (Povzeto po Kos 2002: 349–356; Pogačnik et al.: 471–507.)

Roman je nastal iz novel, ki so bile pred tem objavljene revialno (Klabus 1996: 191). Gre za eno prelomnih del slovenske književnosti, saj ga po mnenju Janka Kosa lahko štejemo za prvi moderni slovenski roman (Kos 1996: 195). Ob njega postavlja še romana *Človek na obeh straneh stene* Zorka Simčiča iz leta 1957 in *Senčni ples* Alojza Rebule iz leta 1960. Simčičev roman je izšel v Buenos Airesu, pisatelj Rebula pa je Tržačan, tako da je v tem času prišlo do preloma v slovenski književnosti na vseh treh prizoriščih – doma, v bližnjem zamejskem okolju in v oddaljeni emigraciji. Za Simčičev roman Alojzija Zupan Sosič (Zupan Sosič 2008: 158) opozarja, da je bil v Sloveniji (še dobra tri desetletja, op. M. P.) skoraj neznan in zato ni vplival na razvoj slovenske književnosti. Med omenjenimi tremi romani Janko Kos na prvo mesto uvršča Smoletov roman, ker so bili njegovi odlomki revialno objavljani že od leta 1955. (Janko Kos 1996: 198.)

Kakšne so temeljne značilnosti modernega romana? Janko Kos v že omenjenem članku navaja »subjektivizacij[o] pripovedi, uvedb[o] pretežno personalnega pripovedovalca, slabitev epskosti, izginjanje 'zgodbe' kot zaporedja dogodkov in stanj z razpoznavnim začetkom, vrhom in koncem dogajanja, opuščanje dogodkov kot odločilnih prelomnic v življenju romanesknih junakov, prevlad[o] trajnih ali ponavljajočih se stanj kot bistvene značilnosti njihovih eksistenc; skrčenje zunanje stvarnosti in redukcij[o] celotne resničnosti na subjektivno notranjost, s tem v zvezi naraščanje lirskih ali esejističnih sestavin, kar pomeni razmah lirizacije in esejizacije romana; uporab[o] polpremega govora in notranjega monologa, predvsem pa nov[o] gradnj[o] dogajanja, ki se ne ravna več po objektivni vzročnosti časa in prostora, ampak uvaja subjektivno, asociativno logiko toka zavesti, ki ustvarja nova, še neznana časovno-prostorska zaporedja.« (Kos 1996: 195.) Opozarja, da je te značilnosti mogoče najti v številnih modernih romanih, a ne v vseh, marsikaj pa si je od tod sposodilo tudi tradicionalnejše romanopisje, torej so poleg oblikovnih značilnosti modernega romana pomembne tudi vsebinske: namesto za tradicionalni, realistični in naturalistični roman iz 19. stoletja značilne obravnave zgodovinskih, družbenih in moralnih motivov je za moderni roman značilna tema človek, »ki ga že odločilno obvladuje metafizični nihilizem« (Kos 1996: 196). Kot prve moderne romane navaja Kos *L'Education Sentimentale* Gustava Flauberta iz leta 1869 in *À rebours* Jorisa-Karla Huysmansa iz leta 1884, kot njegove prave začetnike pa romane Andrea Gidea, Rainerja Marie Rilkeja, Marcela Prousta, Jamesa Joycea, Franza Kafke, Thomasa Manna in Virginie Woolf z začetka 20. stoletja. V Sloveniji vidi Janko Kos začetke modernega romana v nekaterih daljših besedilih Ivana Cankarja (*Gospa Judit* 1904, *Hiša Marije Pomočnice* 1904, *Nina* 1906, *Novo življenje* 1908, *Milan* in *Milena* 1913) in v romanu *S poti* njegovega bratranca Izidorja Cankarja (1913), nato pa do Črnih dnevo in belega dneva ni izšlo »nič takega, kar bi bilo mogoče poimenovati s tem imenom«. (Povzeto in citirano po Kos 1996: 196–197.) O tradicionalni realističnosti slovenskega romana v tridesetih in štiridesetih letih minulega stoletja je v tej razpravi že tekla beseda, pač pa je v petdesetih letih nekaj pisateljev, ki so tematsko ostajali pri drugi svetovni vojni, uporabljalo nekatere sodobnejše oblikovne prijeme, kar še posebej velja za *Pomladni dan* (iz leta 1953) in *Balado o trobenti in oblaku* (iz leta 1956) Cirila Kosmača ter *Sedmino* Bena Zupančiča iz leta 1957. Smoletov roman je bistveno drugačen tudi tematsko: mogoče ga je namreč razumeti kot »izrecno zavrnitev [...] komunistično-socialistič[n]e, marksistič[n]e, levo humanistič[n]e in nacionaln[e] ideologije« pa tudi intimizma in sentimentalnega humanizma, ki sta se, kot je bilo že omenjeno, v petdesetih letih pojavila kot »nadomestek za dotrajano revolucijsko ideologijo«. (Povzeto in citirano po Kos 1996: 200). Po mnenju Alojzije Zupan Sosič se

bralec čudi letargiji in pasivnosti glavnih oseb, ki niti z najbanalnejšimi dejanji niso sposobne spremeniti svojih življenj in vzrok za kafovstvo njihovega sveta najde v metafizičnem nihilizmu, ki slovenski roman iz osvoboditeljske ideologije prenese na področje modernega romana. (Povzeto po Zupan Sosič 2008: 158.)

Roman je sestavljen iz petih poglavij:

I. En dan življenja

II. Preostali čas dneva

III. Radosti in tegobe malega šepetalca

IV. Konec dneva

V. Naslednji dan

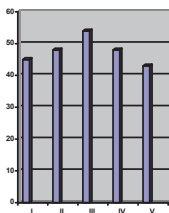
Prvo poglavje obsega en dan učitelja risanja in neuspešnega slikarja, čigar imena ne izvemo, od prebujanja do trenutka, ko gre dokončno v posteljo. Drugo poglavje pripoveduje o naslednjem dnevu do kosila, le da je tokrat v ospredju njegova intimna prijateljica »Maruša rdečelaska«, s katero ju veže mučna zveza. (Proti koncu romana, že po Marušini smrti neimenovani slikar ugotavlja, da »sta bila vsak dan posebej tako zelo potrebna drug drugemu. Zlasti v tem, da sta drug drugega tolikokrat tako okrutno mučila.« – Smole 2004: 140.) V tretjem poglavju se ta dan nadaljuje, a je v ospredju Marušin nesrečni občudovalec, »mali šepetalec«. Konča se, ko hoče šepetalec zvečer obiskati Marušo, a mu ne odpre, zato s pomočjo sosedov vdre v njeno sobo. V četrtem poglavju bralec sreča Marušo tam, kjer jo je zapustil v drugem, tja pa ga pripelje njen prijatelj slikar (spremlja ga od trenutka, ko se konča pouk), konča pa se istega dne zvečer, ko učitelj risanja od sestanovalca gospoda Antona izve, da je Maruša (ki ga je v restavraciji zapustila) umrla, ob njej pa sedi na tleh z glavo na njenem »mrtvem kolenu« mali šepetalec. V prejšnjih poglavjih je časovni potek dogodkov popolnoma očiten, tu pa je potrebna nekoliko (res samo nekoliko) večja bralska pozornost in izurjenost: na koncu drugega poglavja zunaj »sneži v težkih, mokrih in umazanih kosmih«, Maruša pa sedi v restavraciji, v kateri oba dan za dnem kosita, in drži v rokah kozarec in je »[z]agledala, kako se je skozi steklo kozarca v izredni razsežnosti, vzpet daleč naprej in v neznano, od prevelike teže usločil preostali čas dneva«. (Smole 2004: 68.) Ko je Marušin prijatelj v četrtem poglavju »zavil proti restavraciji«, je »sneži[lo] v debelih, mokrih in umazanih kosmih«, Maruša pa je »[š]e **zmerom** [...] držala v rokah kozarec (in kot da bi se skozi njegovo steklo **še zmerom** odpiral preostali čas dneva)«. (Smole 2004: 116.) Eksplicitni znak

istosti trenutka je dvakrat zapisani *še zmerom*. Peto poglavje se dogaja še iste zime, a je od konca prejšnjega minilo kar nekaj dni. Vmes so Marušo pokopali, on pa je nekaj dni pozneje zbolel in bil nadaljnjih nekaj dni »priklenjen na postelj« (Smole 2004: 137). Poglavje, s tem pa tudi roman, se konča istega dne, kot se začne, začne pa se natanko z istimi besedami kot prvo:

Ura je bila čez deveto, toda svetloba, ki je predrla zlepljene in toge veke, je bila medla in nedoločna. (Smole 2004: 7 in 137.)

Z izjemo druge polovice drugega dneva, ki je povedana dvakrat, poteka pripoved premosorazmerno s časom.

Tržaški slovenist Miran Košuta je ugotovil, da je »[d]olžina posameznih pripovednih enot [...] preračunana skoraj do poslednje vrstice«: po njegovih ugotovitvah namreč obsega prvo poglavje 45 strani, drugo in četrto po 48 in peto 43, tretje poglavje pa je nekoliko daljše (54 strani – Košuta je imel v rokah prvo izdajo romana iz leta 1958) – po Košutovem mnenju »ga je avtor rahlo razširil bržčas zato, da bi podčrtal ali globlje motiviral šepetalčev prelomni, pozneje izjalovljeni sklep o izstopu iz svoje male, varne in skrite eksistenčne luknje na razsvetljeni oder ozaveščenega ter odgovornega bivanja« (Košuta 1996: 214). Morda je dolžino srednjega poglavja mogoče razložiti tudi s tem, da sta prvo in zadnje poglavje najkrajši, srednje pa najdaljše – grafična ponazoritev dolžine poglavij, ki temelji na Košutovem štetju strani, da kar lepo krivuljo:



Mesto, v katerem se roman dogaja, ni nikjer imenovano, prav tako ne država, čas pa le po imenih dnevo v tednu, dokaj natančno je mogoče vedeti tudi, kateri del dneva je ali vsaj koliko je ura, kar je razvidno iz že napisanega. Tako je prvi dan v romanu petek, drugi sobota (mlajše bralce je treba opozoriti, da je bila v tistih časih sobota še delavnik), za zadnje pa to ni ne jasno ne pomembno. Približno leto dogajanja je prav tako kot okvirno starost na podlagi

nekaterih sicer ne poudarjenih, a poznavalcem tedanjih razmer dobro znanih dejstev ugotovil Janko Kos: gre za petdeseta leta minulega stoletja, torej za čas, v katerem je roman nastajal, »učitelj risanja' pa je bil rojen malo pred 1930«. Kos 1996: 199.) Poleg tramvaja, ki je v Sloveniji vozil le po Ljubljani (in je bil ukinjen prav v letu izida tega romana), prav eden izmed znakov, s pomočjo katerih je Kos postavil dogajanje v čas, namreč označitev neke ženske z »laško cipo« pa omogoča tudi sklep, da je mesto, ki je prizorišče prvih štirih delov in dobršnega dela petega, Ljubljana, saj taka označitev ženske kraj dogajanja dovolj jasno locira na ozemlje, ki so ga italijanske oblasti v letih 1941–1943 imenovala *Ljubljanska pokrajina* oziroma *Provincia di Lubiana*.

Prostori, v katerih se roman dogaja, večinoma prispevajo k depresivnemu, kafkovskemu vzdušju romana. Tako učitelj risanja kot Maruša nimata stanovanj, temveč samo sobi, za njegovo je že na začetku romana jasno, da je dosegljiva le skozi sosednjo sobo, v kateri živi gospod Anton. Da je ta soba vse prej kot elegantna, je razvidno že iz uvodoma navedenega začetnega odlomka. Prav nič elegantni niso niti lokali, ki jih obiskuje glavni junak.

In kako je roman pripovedovan? Skozi ves roman je pripovedovalec tretjeosebni, pač pa se spreminja fokalizator. (Silvija Borovnik opozarja, da Smole z »izpeljavo enakopravnih notranjih zavesti sledi [...] polifoničnosti modernega evropskega romana v smislu Bahtinove interpretacije« – Pogačnik et al. 2001: 176.) V prvem, četrtem in petem poglavju je to učitelj risanja, po čemer je mogoče sklepati, da je oseba, katere imena iz romana ni mogoče zvedeti, v njem osrednja. V drugem poglavju je fokalizator Maruša rdečelaska, v tretjem pa mali šepetalec. Vsi trije fokalizatorji so (v skladu s terminologijo Balove in Rimmon-Kenanove) notranji, tako bralec svet gleda z njihovimi očmi in spoznava njihove misli in njihova čustva in občutke. Kot je ugotovil tudi Janko Kos (Kos 1996: 202), od pomembnejših oseb v romanu bralec vidi in spoznava samo od zunaj le gospoda Antona. Pri tem je treba opozoriti, da je prav zaradi tega ta najbolj skrivnosten. Zakaj v 3. poglavju tretjega dela išče malega šepetalca, da bi mu povedal, naj gre k Maruši? In to prav v trenutku, ko Maruša umre? Od kod sploh ve, kje stanuje mali šepetalec? Kaj hoče povedati z besedami, ki so v spodnjih odlomkih poudarjene?

»Zgodilo?« je ponovil gospod Anton, kot da ne razume prav dobro. »Da,« je rekel čez čas, »se pravi, ne vem, kaj mislite s tem. Zgodilo se seveda ni nič. Ali, če hočete, zgodi se zmerom kaj. Jaz na primer, meni se življenje zadnja leta nekako razpušča, če smem biti tako nejasen, ven in ven mi razpada prav pred očmi. Vsa dolga leta se ni zgodilo prav nič, niti na en sam

dan, vendar ... ko potegnem črto, ko pogledam od blizu, moram priznati, da se je vseeno moralo nekaj zgoditi ves ta čas. Kaj sem zakrivil, ne vem. Tudi jaz mislim, da nisem ničesar.»

Mali šepetalec je molčal. Po glavi so se mu še vedno podile misli. Potem jih je spet prekinil glas gospoda Antona.

»Ah, oprostite mi, moram vam celo povedati ... zdi se mi, da vam lahko povem, kajti vi odhajate in morate proč, stran ... domišljjal sem si torej, da lahko začnem znova, počasi, pohlevno, kajti če nisem ničesar zakrivil, zakaj ne bi smel popraviti? Ne, ne mislite, da je bil to kdo ve kako obsežen načrt, ne, nekaj čisto neznatnega, preprostega. Razletel se je ... en sam udarec ... brez moje krivde ... To je čudno. Pravzaprav se tudi ni nič zgodilo, kar tako ... šele potem ... « (101)

Hotel sem reči, mogoče vam je oditi. Jaz pa ostanem in naj dalje tuhtam o sebi ... in o Maruši rdečelaski,« je pristavil čez čas presenečeno in malone razsvetljeno.

»O nji?« je vprašal.

»Potem bova seveda nekoč tudi umrla,« je rekel, kot da zdaj ne sliši več. »Toda jaz ne kmalu. Zdrav sem in odporen. Imel bom še veliko časa dognati, česa sva bila kriva.« To je povedal s takšnim glasom, kot da pazljivo pripravlja načrt za prihodnjo vrsto let. (Smole 2004: 102.)

Kako poteka pripovedovanje v obravnavanem romanu? Najpogosteje je dogajanje prikazano skozi zavest junakov. Gre pri tem za notranji monolog ali za tok zavesti? Kakšna je razlika med njima? Leksikon *Literatura* Cankarjeve založbe notranji monolog predstavlja kot »oblikovno sredstvo za predstavitev misli, vtisov in asociacij, bistvenih za like romana [...]». [P]oskuša zbuditi iluzijo neposrednega predstavljanja psihičnih vsebin, procesov na različnih stopnjah zavesti« (Dolinar et. al. 1981: 159), nato pa napoti bralca h geslu *tok zavesti*. Tega predstavi kot »sredstvo moderne pripovedne tehnike [...]»: dogajanje je reducirano nadomeščeno z odsevom v 'toku zavesti' kake osebe, kot ga sestavljajo (tudi nelogično-podzavestne) asociacije in simultani predstavniki drobci.« (Dolinar et. al.: 1981: 244.)

Poljski *Słownik terminów literackich* notranji monolog obravnava kot daljši odlomek besedila, ki vsebuje junakov notranji govor bodisi v obliki premega bodisi prostega odvisnega govora (prosti odvisni govor in je bil že predstavljen v točki 1.1.2.3). V književnosti pred naturalizmom je prevladovala težnja po jasni ločitvi notranjega monologa od pripovedovalčevega govora, v novejšem romanu pa je pogosta težnja po podobnosti pripovedovalčevega govora in notranjega monologa, zaradi česar je med drugim vse več

prostega odvisnega govora. Naloga notranjega monologa je prikaz junaka in njegovih psihičnih stanj ob zreduciranem deležu posrednih elementov, prikaz sveta z junakovega zornega kota. Namesto neposrednih informacij o svetu prikazuje, kako ga zapaža neka literarna oseba. Isti priročnik tok zavesti pojmuje kot posebno obliko notranjega monologa, ki se je izoblikovala v 20. stoletju, termina pa se včasih rabita kot sinonima. Njegov najpomembnejši avtor in kodifikator je James Joyce. Izoblikoval se je pod vplivom naturalizma in simbolizma. Pri prvem je šlo za koncept natančne odslikave misli, ki bi pričala o človekovem intimnem življenju, pri drugem za idejo subjektivizacije proze, v katero naj bi bila vpeljana sredstva, ki so značilna za liriko. (Głowiński et. al. 1988: 488.)

Nolitev *Rečnik književnih termina unutrašnji monolog* definira kot »[p]okušaj književnog izražavanja podsvesnih procesa, odnosno procesa ljudske svesti u kojima misli i osećanja nisu racionalno artikulirani, nemaju logičku, gramatičku i hronološku sredenost, te se prikazuju u formiranju ili redaju u slobodnim asocijacijama« (Škreb et al. 1986: 847), v nadaljevanju gesla pa prikaže njegov razvoj skozi zgodovino, pri čemer omenja tudi tok zavesti, ne da bi opredelil mejo med njim in notranjim monologom. Posebnega gesla o toku zavesti pa v njem ni mogoče najti – bralca, ki išče geslo *tok svesti*, napoti k pravkar predstavljenemu geslu. (Škreb et al. 1986: 816.)

Najbolj očitno gre za prikazovanje miselnih procesov junakov v odlomkih, ki prikazujejo njihove fantazije. Tako se Maruša v 1. poglavju drugega dela zbudi v postelji svojega prijatelja učitelja risanja in premišljuje o svojem nesrečnem življenju in vaji, na katero mora iti, ko se nenadoma domisli, da bi morala oditi domov, k bratu, kjer bi pozabila svoje dosedanje življenje in začela znova. Sledi opis njenega sanjskega potovanja domov, ki se konča s trkanjem gospoda Antona na vrata sobe, v kateri se nahaja. Prehod iz realnosti v svet domišljije poteka takole (zaradi obširnosti odstavka se citat začneja na njegovi sredini):

Premislila je vse še enkrat, če le ni morda kje kakšnega zadržka pred odhodom, in je opazila, da je prav nič več ne veže. Še prej je sicer dognala, da bi morala sporočiti temu to in onemu ono, toda potem se je ovedela, ker jo je čakala preveč važna pot, da bi jo kar koli zadržalo. Nemudoma se je odpravila tja. Videla se je, kako skrbno urejuje svoje skromno premoženje v papirnem kovčku, da bi ga vrnila takega, kot ga je vzela. Obblekla si je preprosto temnomodro krilo in belo bluzo, ki je bila sveže oprana in zlikana ter je vsa dišala po zraku. Bilo ji je zelo hladno, toda ni marala plašča, ker je hotela, da bi prišla tako, kot je bila odšla. Poprej si je oprala z obraza vse, kar je tako po nepotrebnem nosila dolgo vrsto let. Le na nohtih je še

ostalo rdečilo, ki ga ni mogla docela odstraniti, čeprav se je zelo mučila: morala je skrivati prste v dlaneh. (Smole 2004: 41.)

Videla se je bralca eksplicitno opozori, da se nadaljnje besedilo godi le v junakinjini domišljiji. Njene sanjarije pa se končajo takole:

Prosila je torej voznika, naj ustavi, ker je vendarle sklenila počakati. Skočila je na cesto in šla čez jarek in je bilo čudno, da je bila trava, ko je legla, čisto topla in voljna, čeprav je bila še malo prej huda zima. Bila je mehka trava in zelena, še ne previsoka in ne pregosta, tako da je mogla videti velike kose neba. Sem in tja je stal v ljubki bahavosti kakšen mak ali nekoliko pusta ivanjščica. Drugih rož ni bilo. Morda so bile, toda ni jih utegnila pogledati. Bila je veliko preveč zaspana, ker ni hotela počakati niti ene noči več in je šla nemudoma na pot. Če je bil mak ali marjetica, so bile seveda tudi druge rože, toda ni se ji dalo pomisliti, katere naj bi to bile, ker je bila misel preveč begotna, mnogo preveč. Vedela je sicer, da so ivanjščice nekoliko puste, ker imajo visoko steblo in mnogo premajhen cvet, ter da je mak bahava, nestalna in nemirna rastlinica, vendar zelo ljubka in nežna. Potem je zaspala.

*– In se je takoj prebudila. Vzbudila se je naglo in krčevito, čeprav je bilo **trkanje na vrata** komaj slišno in nadvse obzirno.*

»Tok, tok, tok,« so v enakomernih presledkih pridušeno dejali ti dobrohotni udarci. Sprva je pomislila, da jo je obsedla zavratna blodnja, ker zlepa ni mogla z onega travnika, toda potem ko se je trkanje čez čas ponovilo, je z bolečino spoznala, da je resničnost na tej strani. Planila je pokonci in obsedela s hrbtom na posteljni stranici, ker ji je srce preveč udarjalo, da bi čisto vstala, in ga je čutila v senceh. Toda potem se je počasi pomirjalo.

Bilo je potrebno le malo, da je njeno telo pognalo svoje stroje, kajti neizbežno je seveda spet morala živeti. (Smole 2004: 45.)

Sredi travnika si je le težko predstavljati vrata, na katera bi bilo mogoče trkati, tako da je trkanje nedvoumen znak bralcu, da se pripoved iz junakinjine domišljije vrača v realnost njenega neprijetnega vsakdana.

Manj eksplicitno je označen prehod v sanje malega šepetalca v 2. poglavju tretjega dela romana. Obsega celotno poglavje, zato si velja ogledati njegov začetek v kontekstu konca prejšnjega.

O, on mora vendar k nji, k nji sami, prvič, popoldne, tako kmalu kmalu prekmalu. Šla bo tudi z njim, čisto sama, zato da bo samo z njim, zvečer, tako blizu blizu preblizu.

Obstal je s težko in sunkovito sapo ter s strašljivim pok-pok-pok-pok svojega srca.

Prvič je popolnoma jasno spoznal, da bo moral v resnici tja.

Zdaj je tudi vedel, zakaj je tako velikansko, čeprav ni bilo ne lahko ne težko.

Od tega je bil zmeden.

2

Zdela se mu je čudovito lepa, mikavna in čez vse dobra.

Je na pol sedela, na pol ležala, vendar ni prav vedel, na čem, ker je bila skoraj čisto v kotu, v temi, on sam pa je sedel na stolu sredi sobe. Za njegovim hrbtom je ob postelji gorela zamolklo oranžna luč, toda svetloba je bila tako šibka in zabrisana, da je komaj videl njen obraz in rdeče se svetlikajoče lase. Vendar je vseeno vedel, da je čudovito lepa in čez vse mikavna. Nikdar še ni bil v dekliški sobi, in to ga je zdaj malone opojilo, čeprav je bilo čisto preprosto.

»Si le prišel,« je rekla.

»O, da,« je odgovoril, »kako ne bi? Mislil sem, da je zelo blizu, preblizu, toda potem se ure kar niso hotele izteči. Ali sem prišel morda prezgodaj?«

»Ne, ravno prav, čakala sem te.«

»O, res? Potem bi morda lahko prišel že malo prej! Če bi vedel, da si me čakala, bi lahko prišel že veliko prej.«

»Lahko.«

»Veš,« je rekel in se nagnil naprej, ker se mu je zdelo, da je vendarle predaleč, »veš, vse mogoče sem premišljal.«

»Si?« je vprašala.

»Da, vse mogoče.« Nasmehnil se je. »Toda zdaj je seveda mimo. Pravzaprav nisem niti premišljal, temveč sem ... nekako sem ... ne vem, kako naj rečem ...«

»Saj je dobro,« je rekla blago. (Smole 2004: 80–81.)

Konec prejšnjega poglavja ne napoveduje njegovega odhoda k njej, temveč obvešča bralca o njegovi zmedenosti. Sledi prizor, ki je glede na kontekst knjige vse prelep, da bi bil realen, ona pa je z njim vse preveč prijazna, da bi bralec, ki ve, kaj si o njem misli (npr. da jo »zaradi svoje omejenosti drži pri tleh« – Smole 2004: 65), verjel realnosti prizora. Najočitnejši znak

irealnosti prizora pa je, da jo nenadoma tika, kar je v popolnem nasprotju z njunim dotedanjim načinom komunikacije – on je njo spoštljivo vikal, ona pa njega tikala.

Njun pogovor se stopnjuje do zaključnega dialoga, ki bi bil idiličen, če pred njim ne bi bilo odstavka, ki govori o njegovi bolezni.

Dihal je čedalje težje, čedalje neredneje zaradi preobilice vznemirjenja. Čutil je, da zajema zrak pri vsakem vdihu z ostro bolečino. Vedel je, da se zdaj poti že po vsem telesu in da ga to preko mere izčrpa. Vedel je tudi, zakaj je tako: po tolikem času se je v enem mahu nabralo preveč sil. Telo jih ni moglo sprejeti. Obrnil je glavo tako, da je med ustnicami čutil njeno koleno. Tkanina je bila vroča zaradi njegovega diha, toda tudi koža in kosti so morale biti vroče, ker so se njegova usta zažgala od tega ognja. Sopal je sunkovito in sapa se je sunkovito odbijala nazaj.

»Ljubim te,« je rekel izmučeno.

»Vem,« je rekla.

»Ne veš, kako te ljubim,« je ponovil.

»Vem,« je rekla.

»Ali me ti ljubiš prav tako?«

»Prav tako,« je rekla.

»Zdaj bo drugače, kajne?«

»Bo,« je odgovorila.

»Šla bova kam, že jutri, če se bo razvedrilo. Lahko sedeva popoldne na vlak in se kam odpeljeva. Zunaj mora biti lepo, kadar je sneg in je vse naokoli bela barva. Ali ne?«

»Res je lepo. Šla bi.«

»Ali mi verjameš, da pravzaprav še nikoli nisem bil zunaj. Bil sem v dveh, treh zdraviliščih, toda to ne velja.«

»Ne,« je rekla, »šla bova skupaj prvič.«

»Hodila bova kje po kakšni poti in ti mi boš še enkrat rekla, da je zdaj drugače. Ali boš?«

»Bom, ker je res.«

»Morda bi bilo sploh najpametneje, če bi se preselila za zmerom kam ven. Kaj misliš?«

»Morala bova o tem razmisliti. Morda res.«

»Ali ni zdaj prijetno, ko sva to zvedela. Tako mirno je. Prav, da ne gori velika luč. Vedno so mi bili všeč tvoji lasje.«

»Jaz sem se jih vse življenje malo sramovala.«

»Ne, lepi so ... vedel sem, da so lepi.«
»Prav je, da so ti všeč,« je rekla.
»Šele zdaj vem, da sem si zmerom želel biti takole ob tvojem kolenu.«
»Saj si lahko,« je rekla.
»Ljubim te,« je rekel izmučeno. Bil je srečen.

3

Bil je nesrečen.

Planil je iz postelje naglo kakor žival in tako obstal nekaj trenutkov negiben. Potem je takoj opazil, da je zares popolnoma premočen in da je od mraza začel po vsem telesu drhteti. Peč je bila sicer takoj za posteljo, gorela je, toda čutiti je bilo, kot da izžareva ledene curke mraza. V prvem trenutku ni vedel, kaj bi bilo treba. Pomislil je, da bi legel nazaj in poklical mater, ki jo je slišal onkraj v kuhinji, toda zmrazilo ga je še bolj, ker je vedel, da je tudi posteljno perilo vlažno in da matere ne more poklicati. (Smole 2004: 90–91.)

Na začetku naslednjega poglavja tudi najmanj izurjenemu bralcu modernega romana postane jasno, da je v prejšnjem poglavju realna samo njegova bolezen, ki se mu je priklatlila tudi v sanje, ki jih je sanjal v domači postelji.

Iz zgornjih primerov je razvidno, da pripovedovalčev govor ne izgubi logične povezanosti v sanjskih prizorih, prav tako pa je ne izgubi, ko gre za prosti odvisni govor junaka, na katerega čistost misli je že precej vplival alkohol in se ne obnaša več pretirano racionalno, saj – kot je razvidno iz naslednjega odstavka – ni dojel niti tega, da je vstopil v kinodvorano, v kateri ni zmozel slediti kavbojki, za katero je mogoče predvideti, da intelektualno ni bila pretirano zahtevna, zato je najprej gledal snope svetlobe, ki so prihajali iz projektorja, nato pa zaspal:

Opazil je, kako onstran ceste ljudje v gručah vstopajo v neko poslopje: gotovo da, oni so žejni zabave, veselja, plesa, igre, oni brezskrbno pohajkujejo od ene do druge dvorane in se vesele. Kaj bi drugega! – Pomešal se je med ljudi in se skupaj z njimi razposajeno prerival. Nekoliko se je vznemiril, ko je gospod v modri uniformi zahteval, naj pokaže vozovnico, ne, vstopnico. Vendar se je pomiril, ko so mu povedali, da si jo lahko za mal denar nabavi. Nekdo mu jo je uslužno potisnil v roke: res je plačal nekaj čisto malega. Ko se je z novo samozavestjo spet pomešal v gnečo, mu je gospod v uniformi spodbudno pokimal, preden je

šel nekoliko navzdol po mehki preprogi in naravnost v luč prelestno nedopovedljive barve. Tudi na dnu ga je čakal gospod v modri uniformi in mu enako ljubeznivo pokazal sedež. Z veseljem in udobno je sedel in z nestrpnim pričakovanjem dvignil oči kvišku. (Smole 2004: 31.)

Prosti odvisni govor je v zgornjem odstavku mogoče v prvem poudarjenem primeru prepoznati po naštevanju, s katerim odstopa od pripovedovalčevega govora, in vzkliku, v drugem primeru s pomoto, kakršne si pripovedovalec ne privošč, v tretjem pa z jezikovno pogovornostjo, ki je daleč od pripovedovalčevega skrbno izbrušenega zbornega izražanja. V to kategorijo je verjetno mogoče uvrstiti tudi verjetno naslavnejši odstavek iz knjige:

»Moram se razvedriti,« ji je rekel. »Čutim, da postajam slabih živcev v teh zadnjih dneh. Sklenil sem, da pojdem popoldne lepo dostojno nekoliko ven iz mesta. Peš. Če imaš čas ...«
Zdaj bi jo – zdelo se mu je – lahko pogledal, vendar je ni.
Saj je res – si je mislil – zakaj ne bi šla z menoj? Mučiva se, res, dan za dnem si izmišljava muke drug zoper drugega, toda vendarle nekako živiva. Že šest, osem, ne, sam ne vem koliko let. Res je. Nepreklicno je res. Živiva. Ljubezen? Ni je veliko, toda kdo bi mogel reči čisto natanko, kaj je ljubezen? Je taka in je drugačna in je tudi taka, ki ni podobna ne prvi ne drugi. Šest, osem, ne vem koliko let! Samotne zvezde, nedosežne? Seveda so, toda ljudje smo konec koncev le ljudje. Samo ljudje. Naročeno nam je, naj po možnosti in po zmožnostih živimo. Naj se mučimo, toda ne preveč. Naj ugonabljam drug drugega, toda ne prevečkrat. Naj se sovražimo, toda ne zmerom. Ah, Maruša rdečelaska, poskušajva spet, poskušajva zmerom in znova, ne začniva, temveč nadaljujva, kakor je nama – tako je videti, odrejeno. In prikriti gnus? Nič: Vsak se vsakemu kdaj pa kdaj zagnusi. Treba je potrpeti. Maruša rdečelaska, treba je biti razumen, vdan, potrpežljiv. Nadaljujva, Maruša rdečelaska, nadaljujva! Ni boljšega sveta, ta je. Naj bodo samotne zvezde, nedosežne, naj se z rokami včasih tudi dotaknemo njihovih srebrnih rogljev, ujeti jih, obdržati jih, ljubiti jih – ni moč. Ta je, ta svet. O, Maruša rdečelaska, pridi, zveži, skleni!
»Natakar,« je rekel, »prinesite mi še nekoliko vina. Da,« je rekel, »spet črnega, kakopak.«
(Smole 2004: 125.)

Da besede iz dolgega odstavka niso izrečene glasno, je razvidno iz odsotnosti narekovajev, s katerimi so v knjigi označeni dialogi, in iz *si je mislil*.

Na podlagi navedenega je očitno, da je v obravnavanem romanu notranji monolog zelo pogost, nikoli pa ne preide v tok zavesti.

2.2.2.4 Sklepne ugotovitve o romanih *Iskola a határon* Géze Ottlika in *Črni dnevi in beli dan* Dominika Smoleta

Oba romana, ki sta izšla na koncu petdesetih let dvajsetega stoletja, sta prelomni deli svojih nacionalnih književnosti. Zanimivo je, da se je to zgodilo še v času, ko se je na Madžarskem režim še vedno krvavo maščeval nad revolucionarji, v Sloveniji pa se je teror države nad drugače mislečimi v tistih letih – vsaj v primerjavi z Madžarsko – že umiril. Še posebej je zanimivo, da je tedaj na Madžarskem lahko izšla knjiga, ki je tako očitno govorila prav o totalitarizmu.

Ottlikovo delo je med tistimi, ki so po desetletju vladavine ideologije nad književnostjo madžarsko književnost vrnili na stare tirnice, k njenemu organskemu razvoju. Smoletov roman je še več od tega, je celó prvi slovenski moderni roman.

V Ottlikovem romanu *Iskola a határon* se prepleta dogajanje, v katerega je vpletenih nekaj osrednjih oseb, v treh različnih obdobjih, prav tako pa je to dogajanje pripovedovano (»zapisano«) v treh različnih časovnih obdobjih in na treh različnih lokacijah. Čas in kraj dogajanja sta običajno jasno razvidna. Pripovedujejo ga trije pripovedovalci, izmed katerih je eden prvostopenjski in ima najpogostejše besedo, dva pa drugostopenjska, eden tretje- in eden prvoosebni – njuna je beseda v »rokopisu«, ki ga je »prejel« prvostopenjski pripovedovalec. Poleg omenjenih treh pripovednih tipov je v romanu pogost še četrti, v katerem prvostopenjski pripovedovalec pripoveduje, kaj je prebral v omenjenem rokopisu tretjeosebne drugostopenjskega pripovedovalca. Fokalizatorja sta v delu le dva – prvi je prvostopenjski pripovedovalec, drugi pa se veže z obema drugostopenjskima pripovedovalcema, saj v obeh primerih »gleda« ista literarna oseba, pa tudi tema »zapisov« obeh drugostopenjskih pripovedovalcev je ista; poleg pripovedovalčeve slovnične osebe se spremeni tudi način pisanja, tretjeosebni pripovedovalec govori o dogodkih iz vojaške šole, v katerih so bile literarne osebe kot najstniki, prvoosebni pa svoje nekdanje sošolce pogosto nagovarja in razmišlja o razmerjih med njimi, zlasti pa o svojem vedenju in značaju. Tema knjige ni le totalitarizem, temveč tudi težave pripovedovanja in njegova verodostojnost – isti dogodek je pogosto opisan večkrat, pa prvostopenjski pripovedovalec še vedno meni, da je bilo v resnici drugače. Po zaslugi vmontiranega rokopisa je mogoče Ottlikov roman uvrstiti v kategorijo trik-romana.

Pripovedovalec Smoletovega romana *Črni dnevi in beli dan* je le eden, tretjeosebni, notranji focalizatorji pa so trije – tri izmed štirih osrednjih oseb; četrta oseba prav zaradi tega ostaja skrivnostna, saj bralec ne more zvedeti, kaj se ji plete po glavi. Dogajalni čas je strnjen v tri

dneve, za katere boljši poznavalci razmer ugotovijo, da potekajo v letih pred izidom romana. Prav tako je mogoče sklepati, da se za precej abstrahiranim mestom skriva tedanja Ljubljana. Pripoved poteka v precejšnji meri v zavesti in podzavesti literarnih oseb, pri čemer pa pripoved vedno ostane skladenjsko sklenjena in logično razumljiva, drznih asociativnih preskokov ni zaslediti, vedno je tudi jasno, kaj se dogaja v realnosti in kaj si junaki domišljajo ali o čem sanjajo. Notranji monolog je torej zelo pogost, nikoli pa ne preide v tok zavesti. V Smoletovem romanu z izjemo druge polovice drugega dneva, ki je povedana dvakrat, poteka pripoved premosorazmerno s časom, Ottlikov roman pa je poln časovnih preskokov.

2.2.3 Film Miklósa Mészöly in *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga

2.2.3.1 Skupne značilnosti

Mészölyev roman se začne takole:

Ulica a Moskva tértől keletnyugatra, enyhén emelkedik, keresztezi a Városmajor utcát, meredek kapaszkodóval folytatódik tovább. Ügylünk rá, hogy semmi ne emlékeztessen az egykori szőlőskertekre, prérházakra. Az udvarokon beton, kő, vasajtók, a Házkezelési Kirendeltség több éves sittkupacai, gömbvaskötegek, alumínium szeméttárolók: ezekkel nehezítjük az összehasonlítást. S néhány tavalyi választási hirdeteménnyel, idei sorozási plakáttal. Ahol az utca emelkedni kezd, kilátást biztosítunk a templomra, amelyet Budapest bombázásakor az első találat ért. A harangláb ablakai csak optikai csalódásként hatnak lőrészserűnek; megfelelő világítással két egymás fölött nyíló ablakot emelünk ki a betonszürkéből, és hagyjuk felfényleni. Olyanok így, mint két nyilvánossá tett célpont. A park fáiból azokat mutatjuk, melyeknek a törzsvastagsága kilencven, de legalább nyolcvan évnek felel meg. Egy c-jelzésű ház előtt elgázolt feketerigó lemezvékony maradványa reliefként tapad az utcakövekre. Az egy szintbe hozott tollazat már alig fekete, inkább piszkosbarna, csak az öntözőkocsi vizétől kapja vissza az eredeti ragyogást, s akkor kivethető az autógumi mintázata is.

Az Öregasszony és Öregember itt állnak meg egy pillanatra.

Az Öregember helyben állva is csoszog még párat, s ezt egyéb zajokból kiszűrve, mellékesen felerősítjük. Az Öregasszony fején matt csillogású, fekete szalmakalap, pereme rágottan cakkos. Selyemszürke szalagján lefelé szálkásodó elszíneződés, zsír és nedvesség-szivárgás. Néhol vonallá élesedik a rajzolat, s az elektrokardiogramok reszketős csikjára emlékeztet. Ruhája elől gombolódik, le a szoknyaaljig, ötkoronás nagyságú, szintelen szarugombokkal. Hátral derékmagasságban külön egy gomb. A magasan záródó nyakrész lila bársony díszíti. Maga a ruha fakult zöld, nem szövet, nem is vászon, valószínűleg egy már nem gyártott anyagminőség. Nyaka pigmentfoltos. Tésztafehér benyomást kelt, pedig inas, és nem látszik, hogy reszketne. Néhány hosszanti in a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s kétoldalt visszajejti. Ez a részlet mikroközelből tájképként is értékelhető. A tenispályák felé vezető kereszttutca sarka ez, ahol megállnak, az étterem-terasz mellvédje mellett. A terasz szintje alig emelkedik a járda fölé, s aki kívül áll, annak éppen a

feje kerül egy vonalba a terített asztalokkal, kirakott ételekkel. Az Öregember itt tikkel néhányszor a kisebesedett orrtővével, megrándítva a táskásodó húst, a sörtésedő szemöldökbozontot. A szem fölött kiugró párkánycsont alig hosszabb egy babaház virágládájánál, drótszerű játékkórókkal teletűzdelve. Gondolhatunk rá, hogy a hirtelen arcrángás a szaglást jelzi, valami erősebb szag jelenlétét, de ugyanígy jelezhet mást is. S mi ehhez tartjuk magunkat. (Mészöly 1993: 285–286.)

Najprej zelo skrben in natančen opis prizorišča. Bralec izve, kje se nahaja, vsak malo boljši poznavalec madžarske prestolnice, katere ime je navedeno sredi prvega odstavka, ve, da gre za Csaba utca, ki leži v 12. okraju. A s čim se začne že druga poved? Pripovedovalec, ki se pojavlja v prvi osebi množine, samega sebe opozarja, naj pazi, da nič v njegovem opisu ne bo spominjalo na nekdanjo idilično podobo prizorišča. Nato našteje elemente prizorišča, ki mu bodo pri tem v pomoč, na kar bralca še posebej opozori (*ezeckel nehezítjük az összehasonlítást*). Hkrati lahko bralec opazi, da pripovedovalec dobro pozna zgodovino prizorišča: ve, da je tu nekoč rasto grozdje, ve, od kdaj so tam volilni plakati, pozna preteklost cerkve in zgodovino Budimpešte, za kupe smeti ve ne le, da so tam že več let, temveč tudi, kdo je zanje odgovoren. Sledi opozorilo, da mu bo pokazal le tista drevesa, za katera je mogoče sklepati, da štejejo vsaj osemdeset let. Hkrati bralec opazi, da zna biti pripovedovalec precej ciničen, drugače povožene ptice ne bi primerjal z umetniškim delom.

Potem se pojavita dve osebi, poimenovani Starec in Starka. Kako naj si bralec razlaga, da bo zvok njegovega (Starčevega) stopicanja okrepljen? In zakaj pripovedovalec, ki je doslej toliko vedel, v predzadnji povedi ne ve, zakaj so Starcu trznile obrazne mišice, in mu v zadnji povedi pove, katere razlage »se bomo držali«? Vse to bo verjetno zmedlo tudi bralca, ki ima že izkušnje z deli, kakršni sta *Iskola a határon* in *Črni dnevi in beli dan*.

In kako se začne Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler*?

Prvi del

Ključek s površno vtisnjeno številko 28 se v ključavnici zatakne ali zaskoči tako kot skoraj sleherno jutro. Brada zadene ob nekaj trdega, neizglajenega, in to jo potem zgrabi, da ga je še nazaj zavrteti težko. Ključek je votel in zelo površno ponikljan, na robovih držaja že prihaja na dan rumena barva kovine, ki je pod zelo tanko površino. Roka, ki seže v izdolbino pod predalom, poprime, prsti se v členkih upognejo in napnejo, potem popustijo, vrnejo se

gor k desni roki in zdaj obe porineta ključek zelo globoko v ključavnico, ga notri najprej malo zrahljata, kot da iščeta za brado najbolj ugodno lego, potem pa odločno zasučeta v desno, in ključavnica skoči. Mogoče je slišati prožni kovinski zvok vzmeti. Torej gre leva roka spet dol pod predal in ga potegne ven skoraj do belega mehkega života. Ko je odprt zgornji srednji predal ali miznica, je mogoče izvleči iz velike pisalne mize, ki je oblepljena s hrastovim furnirjem, vse predale na levi in desni strani, se pravi vseh šest, tri na levi in tri na desni. Na levi strani je veliko okno, ki je zelo visoko, ker je tudi prostor zelo visok in strop sploh ni tik nad tlemi ali za človekovo višino in malo čez nad tlemi. Pred oknom je prozorna čipkasta zavesa. Skozi visoko okno in dolgo zaveso prihaja že sončna svetloba, ne prihajajo pa sončni žarki, ker je sonce na drugi strani hiše, šele popoldne se pomakne na to stran, vendar pa tudi takrat ne prihajajo žarki skozi okno, ker so nasproti tudi hiše v enaki višini, kot je ta, in jih slemena prestrezajo. Nasproti mize so visoka dvokrilna vrata z barvo slonove kosti. Na desni strani pa so enojna vrata v temnem, iz težke orehovine izdelanem okviru, prevlečena s temno rdečo imitacijo usnja, pod katerim so nabrekle plasti, ki vpijajo zvoke, glasove in različno temperaturo. Zadaj za mizo je stena, ki je založena z omarami. Ena je temno rjava in ima spodaj vrata, zgoraj pa premična stekla, za katerimi je mogoče videti nekaj kozarcev v obliki keliha iz brušenega stekla. Pod vsakim kozarcem je prtič. Prtiči so modri, zeleni in rdeči. Na robovih imajo bele nitke, ki trdo štrlijo navzven kot da so poškrabljeni. V ozadju je bakrena plaketa, ki je pričvrščena na debelo kvadratno deščico prav tako temne barve, kot je omara. Zraven sta dve trikotni zastavici, ki sta pripeti z izvezeno vrvico na trikotni podstavek. Nikoli ne plapolata, kot se to zgodi z velikimi zastavami, in ostaneta nepomični in viseči z ostrim kotom trikotnika navpično navzdol tudi takrat, ko je v tem visokem prostoru vse odprto in je v njem prepih. Ena je rdeča in je mogoče videti na njih velike zlate črke NAJBOLJŠI EKIPI in datum 18. VII. 1965. Med velikimi črkami, ki so zgoraj, in datumom, ki je spodaj v ostrem kotu trikotnika, je napisano še nekaj z manjšimi črkami, ampak ni razvidno kaj, ker so črke nemara premajhne in je za steklom bolj temno. Zraven je rezko bleščeči se ponikljan pokal, ki ima na najbolj zaokroženem in izbočenem delu medeninasto ploščico z drobnimi rdečimi črkami, ki tudi niso čitljive, in se tako ne ve, kaj pišejo. Zraven te temne orehove omare je tudi ena temna, ki ima vrata od vrha do tal in je tako visoka in široka, da bi lahko bila kot vrata v steni, ki služijo za vhod in izhod iz prostora v druge prostore hiše vse do stopnic in potem po njih na ozko in prometno ulico, ki nima pravih, nad cestišče vzdignjenih pločnikov, ampak so samo zarisani, označeni z debelo ravno črto mastne bele barve, ki se na soncu blešči in polzi. Dež je ne spere, podkvice in žeblički čevljev je ne zdrgnejo. Vseeno pa jo je treba obnavljati, ker jo čas zabriše. Na sredini vrat omare, na mestu, kjer je včasih kljuka ali kakšna druga

oprijemljiva reč, je mala svetla žabica, ki zaklepa notranjost omare pred tem visokim prostorom. Zraven v vrsti sta še dve svetli jesenovni rolo omari, ki sta zaprti in v počez postavljenima ključavnicama za votel ključek ni ključkov. Zdaj, ko je srednji predal v pisalni mizi odprt, se zlahka da potegniti ven vse predale, ker je v mizo vgrajen tak železen mehanizem, ki povezuje stranske predale s srednjim. Leva roka tako seže k levim predalom, se spusti na dno k najnižjemu in ga povleče k sebi. Potem pride še desnica in obe vzameta ven vitke tanke čevlji. Videti so sloki in dolgi, ker so spredaj zelo izrezani kot kakšna stara večerna obleka, usnja je samo toliko, da lahko prekriva samo členke prstov, pri tem pa mora ostati greben stopala in del, iz katerega rastejo prsti, nepokrit. Peta je zelo vitka, napeta in visoka in je temno modre barve, skoraj črne, vendar ne tako, da ne bi bilo mogoče zaznati modrine, potopljene v črno. Mehko telečje usnje zgoraj je popolnoma belo, samo obrobljeno je s tankim robom enak barve, kot je peta. Trak teče krog in krog čevlja in se spredaj, ko se prične stopalo šele dvigovati, stakne v enojno pentljo, ko da je metulj z ozkimi temnimi krili. Spodaj na peti je majhna medeninasta podkvice. To so Diemme čevlji. Obe dlani z vsemi desetimi prsti gresta najprej vse od stopala navzgor po nogi in čez koleno pod krilo, pred njima pa teče val nogavice. Šele potem obujeta popolnoma neprašen čevljiček in potem tudi drugega. Malo prašne, rjave in nizke, skoraj brezpetne, luknjičave in lahke čevlje, ki so še topli in znotraj malo vlažni od noge in poti, ki je vodila do tega visokega prostora, pa postavijo v predal, kjer so bili Diemme čevlji. Skozi dvokrilna vrata, ki imajo barvo slonove kosti, je mogoče zaslišati nekaj udarcev pisalnega stroja, ki pa ne stečejo v rafal dolgih besed in stavkov. (Šeligo 1968: 5–7)

Iz prve povedi postane bralcu jasno, da tretjeosebni pripovedovalec veliko ve, saj ve, da se ključek zatakne skoraj vsako jutro, jasno pa mu je tudi, kaj je s ključavnico narobe. Ampak zakaj je odklepanje ključavnice opisano tako zelo podrobno? In čigavi sta roki, ki s ključkom odklepata vrata? Zakaj pripovedovalec zdaj nenadoma ne ve, ali je slišati kovinski zvok vzmeti ali ne? Ko je bralcu jasno, da je opisano odklepanje predala pisalne mize, se utegne vprašati, zakaj mu pripovedovalec ni povedal najprej tega, še prej pa bi se mu seveda spodobilo predstaviti osebo, ki odklepa. Saj vendar tako zelo veliko ve, na primer kam zdaj sveti sonce in kam bo svetilo popoldne. A ne more prebrati, kaj piše na zastavici, celo glede tega ni prepričan, ali vzrok za to tiči v majhnosti črk. Podobno je z napisom na pokalu. Pač pa pripovedovalec dobro pozna usodo črte, ki na cesti označuje mejo med pešcem in avtomobilom namenjenim delom. In zakaj so tako natančno opisani čevlji, ko pa še vedno ne vemo ničesar o njihovem lastniku oziroma – kot je mogoče sklepati po opisani peti – lastnici.

Spet pa je potanko opisana kretnja njenih rok. Na koncu, ko bralec izve, da je iz sosednje sobe slišati pisalni stroj, mu postane jasno, da pripovedovalec ne le vidi, temveč tudi sliši. Zakaj prej ni vedel, ali je bilo slišati zvok vzmeti ali ne? Je morda naglušen?

Mészölyev *Film* je izšel leta 1976, Šeligov *Triptih Agate Schwarzkobler* osem let prej. Očitno si bo treba spet ogledati, kaj se je zgodilo v obeh deželah in v obeh književnostih, da sta izšla tako nenavadna romana.

2.2.3.2 Film Miklósa Mészölya

Najprej nekaj besed o zgodovinskih okoliščinah nastanka *Filma*:

Na Madžarskem se je maščevanje nad uporniki iz leta 1956 na začetku šestdesetih let postopoma umirjalo in leta 1963 je bila razglašena amnestija za politične zapornike, ki pa ni zajela številnih upornikov iz leta 1956, ker so bili obsojeni za umore. Kljub temu je vodstvu uspelo prepričati Zahod z Američani na čelu, da je stalinizem na Madžarskem odpravljen. V šestdesetih letih se je postopoma začelo reformirati tudi gospodarstvo. Industrijska proizvodnja se je preusmerjala s proizvodnje stružnic in traktorjev na hladilnike, sesalnike in pralne stroje, kar priča o razvoju potrošništva. Privatna iniciativa je dobila nekoliko širše možnosti za delovanje, tudi v kmetijstvu, ki se je tako začelo razvijati kljub na prelomu petdesetih in šestdesetih let izvedeni kolektivizaciji. Leta 1968 uvedeni novi gospodarski mehanizem (*új gazdasági mechanizmus*) je podjetjem omogočil nekoliko samostojnejše odločanje, pri določanju cen je zavladala nekoliko večja svoboda, prišlo je do delne diferenciacije plač – na državno urejano gospodarstvo so bili torej cepljeni nekateri mehanizmi tržnega gospodarstva, kar je pripeljalo do opaznega napredka. Intenzivirala se je gradnja novih stanovanj, rasti so začela blokovska naselja, na Madžarsko so začeli prihajati tuji, tudi zahodni turisti, madžarski državljani pa so laže potovali v tujino, tudi na Zahod, skratka, začelo se je zlato obdobje »golaževega komunizma«. V šole in na izvenšolske tečaje so se ob ruščini, ki je med tujimi jeziki prevladovala vse do konca osemdesetih let, začeli vračati zahodni jeziki, v šolah so poleg »spodbujanja razvoja komunistične osebnosti« vedno večji poudarek namenjali tudi učnim vsebinam. Na področju kulturne politike je, kot je bilo že omenjeno (pri točki 2.2.2.2), sredi šestdesetih let v polni meri zaživela kulturna politika »3T« (*támogatott, türt, tiltott*), ki je umetniška dela razvrstila na podpirana, prenašana in prepovedana. Vladala je zelo močna samocenzura; ni se smelo kršiti redkih, a trdnih tabujev (vodilna vloga partije, odnosi s Sovjetsko zvezo in drugimi državami Varšavskega sporazuma, dogodki iz leta 1956) in dela, ki so jih kršila, niso smela v javnost. Hkrati pa je bila dovoljevana in celo spodbujana izrazna večstranskost v umetnosti.

Književnost je v tedanjem življenju zasedala zelo pomembno vlogo. Knjige so bile, podobno kot druge kulturne dobrine, zelo poceni, in naklade del najbolj priljubljenih pisateljev, kakršna sta bila Tibor Déry in István Örkény, so presegle celo 100 tisoč izvodov. (Povzeto po Göncz 2004: 164–165, Kontler 2005: 351–375; Romsics 1999: 399–509.)

O tem, kako težko je literarna obdobja zamejiti z letnicami, priča tudi *A magyar irodalom története 1945–1991* Ernőja Kulcsárja Szaba. Poglavje *A megszakított folytonosság* je zamejil z letnicama 1948–1960, naslednje poglavje, *Az irodalomtörténeti vákuum után: Útkeresés kényszerpályán* pa z letnicama 1962/63–1979, a je moral v to poglavje uvrstiti tudi dela, ki so ne le nastala, temveč tudi izšla že prej, izmed katerih je tu seveda treba najprej navesti že obravnavani roman *Iskola a határon*. Seveda Kulcsár Szabó začenja poglavje prav z razglabljanjem o težavnosti postavljanja jasnih mej med obdobji, dvomi, ki so ga pri tem obhajali, naštevanjem pojavov, ki so že v petdesetih odstopali od shematizma, in drugo možnostjo postavljanja meje: »vajon nem 1956/57 körül van-e az a fordulópont, amely lezárja a sematizmus és az irodalmi prófétizmus szakaszát, s legalábbis feltételként tartalmazza már a belőle való kibontakozás lehetőségeit« (Kulcsár Szabó 1993: 38). A že celo pred tem možnim prelomom so izšla dela, ki jih ni mogoče uvrstiti v socrealistično književnost – kot primere našteje *Szerelem* in *Niki* Tiborja Déryja in *Lila Tinto* Istvána Örkénya ter liriko Ferencza Juhásza in Sándorja Weöresa. Poleg tega seveda ni majhno število literarnih del, ki so bila napisana v letih 1948–1956, a so bila natisnjena pozneje, na primer pesniška zbirka Jánosa Pilinszkega *Harmadnapon* (izšla je leta 1959). Kljub takšnim pomislekom se je odločil postaviti za mejo leti 1962/63, kar je utemeljil takole:

E fejlemények ellenére azonban mégis az a döntő, hogy az irodalomtörténeti alakulás poétikai horizontjában voltaképpen csak a 60-as évek elejétől figyelhető meg olyan egyöntetű változás, amelynek már egy egész periódusra van kisugárzása. S ezek a változások mindenekelőtt a műalkotás szövegfejlesztő elvei mögött álló, azokban tárgyiasuló nyelvi és poétikai magatartásban, a poétikai modalitás megnyilvánította elvontabb létszemlélet szintjén mutatkoznak meg. (Kulcsár Szabó 1993: 39.)

Specifiko madžarskega razvoja književnosti v tem obdobju vidi v tem, da se je najprej razvila lirika (tu poleg že omenjenih Pilinszkega, Weöresa in Juhásza navaja še Lászlá Nagya). Opozarja, da na začetku šestdesetih let ni bilo treba le odstraniti ruševin, ki so nastale v petdesetih letih, in nadaljevati tam, kjer je madžarska književnost obstala leta 1948, saj je (kot je bilo že omenjeno) ideologija še vedno imela močen vpliv na književnost. Na začetku šestdesetih let so zaprti pisatelji prišli na prostost, skrivani rokopisi pa v tiskarne in na knjižne police. O izoliranosti tedanje Madžarske – in s tem seveda tudi madžarske književnosti – ima Ernő Kulcsár Szabó precej strogo mnenje:

Az Európa felé hermetikusan lezárt irodalmi élet a hatvanas években is csupán egy gondosan megszűrt és ideológiailag ártalmatlannak ítélt világirodalom-kép nyomán tájékozódhatott, s így az irodalomalkotó értelmiség úgyszólván teljesen leszakadt a világirodalom centrumaiban zajló folyamatokról. A magyar irodalom e szempontból gyorsan tetemes hátrányba került a nyitottabb kelet-európai – különösen a lengyel, de még a szlovén, horvát és szerb – irodalmakkal szemben is. (Kulcsár Szabó 1993: 40.)

Primerjava z južnoslovanskimi književnostmi je za to razpravo seveda še posebej zanimiva; v nadaljevanju omenja »délszláv irodalmak neoavantgarde kezdeményezés[eket]« (Kulcsár Szabó 1993: 40), med avtorji pa žal ne omenja nobenega Slovenca.

Del madžarske književnosti šestdesetih let je bil obremenjen z narodnim (in socialističnim) poslanstvom, drugi del pa je zaradi zaprtosti mej nadaljeval predvojne težnje in ni opazil, da je medtem v svetovni književnosti prišlo do velikih sprememb v umetniškem pojmovanju osebnosti – prva kriza osebnosti je že bila mimo, književnost je eksperimentirala z razosebljenjem (»elszemélytelenedés«); posledica je bila »nekonvertibilnost« (»konvertálhatatlanság«) tedanje madžarske književnosti v sodobnem svetu. Nova izkušnja medčloveških odnosov je le delno prišla v madžarsko književnost, med avtorji, pri katerih jo je mogoče zaslediti, pa navaja lirika Weöresa in Pilinszkega ter prozaika Miklósa Mészölya. Med ostalimi pomembnejšimi liriki tega časa navaja Gyula Illyésa, Ferenca Juhásza, Lászlá Nagyá, Ágnes Nemes Nagy in v emigraciji živečega Győza Határa.

Razlogi za zaostal položaj madžarske proze na začetku šestdesetih let po mnenju Ernőja Kulcsárja Szaba tičijo tudi v njeni tradiciji. Čeprav je v madžarski književnosti običajno pripadala vodilna vloga liriki, pa je kritika vedno posvečala veliko pozornost tudi »resničnost upodablajočim« pripovednim stvaritvam. V kontekstu nacionalnega razvoja in pomeščanja so velike pripovedne oblike postale dokaz narodove polnoletnosti, še posebej, če so dela vsebovala tematiko kolektivnega spomina. Zaradi tega se je od madžarske epike v 19. stoletju pričakovalo ne le ustvarjanje izmišljenih zgodb, temveč tudi ovekovečenje tistega, kar je zgodovinski zavesti o obstoju tvorilo književno resničnost. Tradicija zvestobe zrcaljenju resničnosti se je v madžarski prozi kljub vsem pretresom v svetovni književnosti nadaljevala tudi v 20. stoletju, nov zagon pa so ji dale zahteve, ki jih je književnosti na koncu štiridesetih let postavila ideologija. Zaradi tega epiki, ki je sledila shematizmu petdesetih let, določa značaj težko premagljivo nasprotje med zahtevo po izrekanju umetniške »resničnosti«

in revščino kulture jezikovnih oblik (»formanyelvi kultúra szegényessége«), ki jih imela na razpolago. Medtem ko so v tedanji evropski epiki postale vprašljive ne le pripovedovalčeve kompetence, temveč tudi sama možnost sporočanja epskih pomenov, se je morala madžarska proza boriti proti enostranskosti, ki je izvirala iz njene lastne tradicije. In tako je bilo za težnje sodobne evropske proze, ki se je spraševala o ontologiji pripovedovanja (Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Thomas Bernhard, Arno Schmidt), v madžarski prozi, ki se je z bojem za »izrekanje stvari« (dolgo »kimondhatóságért«) trudila na novo definirati, komaj kaj prostora. Najpomembnejši prozaiki obravnavanega časa so po mnenju Kulcsárja Szaba László Németh, István Szilágyi, András Domahidy, Gyula Illyés, Tibor Cseres in András Sütő, Géza Ottlik, Iván Mándy, Tibor Déry, István Örkény, György Konrád, Győző Határ in Miklós Mészöly.

Slednji je nase najprej opozoril že s svojimi prvimi romani. V njih kritikov ni pritegnila nenavadnost abstraktnega ustvarjanja pomenov ali moč, s katero je obravnaval moralna vprašanja, temveč so jih pritegnili njegovi zares moderni poetološki nazori. Njegova poznejša dela presežejo raven abstraktnih moralno-političnih parabol in odprejo madžarskemu pripovedništvu perspektive, kakršnih ni mogoče najti niti v Ottlikovem in Máraijevem modernizmu. Z nekaj poenostavljanja je mogoče reči, da je v madžarski prozi med Kosztolányijem in Esterházyjem le Mészölyevo delo pomensko povezano z izbiro jezikovnega položaja, pri čemer ne gre za zahtevo po jezikovno-stilističnem artizmu, marveč za nazor, ki pripovednih možnosti ne loči od jezikovnih pogojenosti pripovedovalčevih kompetenc. Njegova epika presega zgolj izrekanje izkušnje nedostopnosti stvari in oseb. Njegova proza, ki se oddaljuje od paraboličnosti, ima v ospredju vprašanje, ali je po tej izkušnji sploh mogoče ustvariti tak pripovedno-jezikovni sporočevalni položaj, iz katerega je mogoče dobiti nedeformiran smisel in se odpira možnost za ustvarjanje predstavnih pomenov. Abstraktno brezosebni pripovedni položaj tako skuša odpraviti protislovje med »berljivostjo« sveta in nemočjo njegovega zapopadenja.

Mészöly je v enem izmed spominov na otroštvo zapisal, kako je bil presenečen, ko je odkril, da so znakovni sistemi prehodni:

»[A]kkor döbbszem rá, szinte ütésszerűen, hogy ami kép, az szóban is elmondható – sőt leírható. S egyszerre minden tárgy, a legegyszerűbb látvány, minden jelenség hátmögötti értelemmel telítődött meg.«

Mészölyeva poetika se je po okrepitvi tega logičnega empirizma od paraboličnega upodabljanja preusmerila k takemu izkustvenemu predmetnemu pripovednemu stilu, ki ga je uporabil v romanu *Film* – v njem pa je svoje možnosti že tudi skorajda izčrpal. (To meni tudi Beáta Thomka, ki je o *Filmu* zapisala: *A regények között a Film képez ilyen határkövet, e pontról tovább már nem lehet a redukció keménysége felé haladni, legfeljebb újra felismerni a történetmondásban rejlő még fel nem tárt lehetőségeket.* – Thomka 1995: 54.)

Po mnenju Kulcsár Szaba *Filma* ne moremo uvrstiti med dela, na katera je vplival francoski novi roman – to bi bilo mogoče reči za Mészölyevo že prej objavljeno novelo *Alakulások* (1973), s katero je prestopil prag oblikovnega nazora druge generacije (madžarskih) modernistov in kot prvo besedilo nesporno odpira postmoderno v madžarskem pripovedništvu. *Film* je prej soroden tehniki očesa kamere (»camera-eye«), kakršno je mogoče najti v romanih angleškega pisatelja Christopherja Isherwooda (Kulcsár Szabó navaja *Goodbye to Berlin* iz leta 1939). Osrednje vprašanje besedila ni objektivnost pripovedi (elbeszélői tárgylagosság), temveč se pred bralcem kaže samorazkrivalni proces nastajanja besedila (»a szövegiség aktuális létrejöttének önmegjelenítő folyamatát alkotja meg előtűnk«). (Povzeto po Kulcsár Szabó 1993: 38–105.)

Szilvia Sz. Molnár opozarja na podrobno opisovanje vsakodnevnih dogodkov v *Filmu*, o pripovedovalčevem položaju pa zapiše, da je opisen, a ne pripoveden (történetmondó) in kronikalen, a ne pripoveden (krónikás, de nem narrátor). V delu si prizori sledijo kot v scenariju, pripovedovalec pa jih beleži, kot da bi bil snemalec in bi dogodke opazoval skozi kamero (tudi Molnárjeva navaja termin »camera-eye«). Nenehno si ponavlja »csak semmi narrátor hang«. Prikazovanje hoče biti popolnoma stvarno in distancirano. Pripovedovalec sledi vsakemu koraku zakonskega para – razbira znake, išče povezave in rekonstruira dogodke iz preteklosti. *Film* je tak kot filmski zapis zgodbe – kot da bi videli sliko Starcev, ko pa bi stopili korak nazaj, bi videli, da ta Starca nekdo ravno opazuje; v romanu bralec bere proces opazovanja oziroma beleženja. (Povzeto po Molnár 2005: 120–121.)

Beáta Thomka opozarja, da se zdi, da gre za zgodbo o snemanju, v resnici je treba kot dogodek razumeti prikazovanje načina prikazovanja. Deklarirani načrt za odsotnost pripovedovalčevega glasu (*semmi narrátor-hang*) je neuresničljiv, saj so prav pri pripovedovalcu *Filma* njegov pogled, način čutenja in zorni koti bolj javni in artikulirani kot pri kateremkoli običajnem pripovedovalcu. Za Mészölya značilnemu opozarjanju na proces pisanja je tu dodana snemalna terminologija (*néz, lát, rendez, látványt rögzít, bemér, beállít*;

Anikó Tóth opozarja še na *svenkelés, szembe-totál, tág in szűk blende, torzító skurc* in menjava uporabe *črno-bele* in *barvne tehnike*). Obraz in pogled tistega, ki prikazuje, postaneta neločljivi del (pri)kazanega predmeta. Kot da bralčev pogled ne bi spremljal le Starcev, temveč tudi tistega, ki ju gleda, snema in o njiju govori. Pri tem pripovedovalca označi kot »osebnega v brezosebnosti« (személytelenségében is személyes). (Povzeto po Thomka 1995: 119–125.)

Podobne misli o pripovednem načinu *Filma* je mogoče najti tudi v knjigi *Az irodalom rövid története* Tiborja Gintlija in Gáborja Scheina: »A Film című kisregényben a kameraként működő, voyeur elbeszélés témájává teszi saját tevékenységét is. Bebizonyosodik, hogy a narráció nem csupán közvetíti, hanem teremti is a történetet. Ugyanakkor technikai jellegének köszönhetően minden tárgyat megfoszt emberi, humán természetétől, azt a két öreget is, akiknek útját a budai Városmajor utcában nyomon követi.« (Gintli – Schein 2007: 574.)

Anikó N. Tóth v verjetno najnovejši monografiji o Mészölyu *Szövegvándor* ugotavlja, da avtor v tem delu izvaja neke vrste snemanje romana, s čimer dosega svojevrsten učinek na pripovedovalčevo zavest. Uporaba kamere je poskus ukinitve pripovedovalca. Na vprašanje, kdo v besedilu govori in komu, odgovarja, da je najpomembnejši namen prav gotovo umik ali popolno prikritje pripovedovalca. V ta namen uporablja pripovedovalec glagolske nedoločnike ali brezosebne oblike. Toda z napredovanjem snemanja je za kamero stoječa oseba (utegne jih biti tudi več) vse manj nedotaknjena, zgodi se celo, da se pojavi poleg Starcev, čeprav se s tem ne razkrije: »benünket is figyelhetnek, rögzíthetnek, irányíthatnak« (Mészöly 1993: 304). Za vključitev ali izključitev pripovedovalčevega glasu poleg osebnih in brezosebnih slovničnih oblik služi tudi tematiziranje samega pojava: ko Starca zaradi napada duši, »közlésére esetleg narrátorhangot is alkalmazhatunk« (Mészöly 1993: 304), drugič spet beremo »semmi narrátor-hang« (Mészöly 1993: 327; povzeto po Tóth 2006: 39–46).

Zunanji fokalizator (pripovedovalec-fokalizator) vidi predmete fokalizacije oziroma fokalizirane (v tem primeru vse literarne osebe z Agato na čelu) le od zunaj, ne pa tudi od znotraj. Vendar pa je – kot je razvidno iz že povedanega – fokalizacija nenavadna glede tega, da si pripovedovalec sproti izmišljuje, kaj mislita ali čutita Starca, oziroma jima to določa in hkrati bralca na to tudi opozarja:

Sztaniszlavszkij módszere szerint közöljük az Öregemberrel, hogy feltevésünk (ajánlatunk) szerint a váratlan tikkelés egy hatvan év előtti, számára különösen emlékezetes jelenetre utalhat, anélkül hogy maga az emlék egyelőre tudatos lehetne benne. Vagyis pillanatnyilag nincs többről szó, mint egy fiziológiás reflexről, amit először az Öregasszony se vesz észre, s lehetséges, hogy a háttéréről nem is tud. De ez bizonytalan. A magunk részéről egy többé-kevésbé dokumentálható történetet igyekezünk részletezni, mintegy ösztönzésül, hogy az Öregember is ráharapjon a sajátjára, kiegészítse vagy utólag megváltoztassa. Az ajánlott időpont a fontos. Találomra 1912 egyik augusztus délutánját jelöljük meg, hat és nyolc óra között, három hónappal a véres tüntetések után. S feltesszük (illetve állítjuk), hogy a váratlan emlékkép, ami a tikkélést előhívta, talán éppen ezekhez a napokhoz kapcsolódik. (Mészöly 1993: 286.)

2.2.3.3 Triptih Agate Schwarzkobler Rudija Šelige

Na koncu petdesetih let so po vsej Jugoslaviji naraščale gospodarske težave, življenjski standard prebivalcev pa se je kljub temu dvigal. Najuglednejši politik v Sloveniji je bil v tem času – podobno kot vse do svoje smrti – Josip Broz, ki je leta 1961 s sestankom v Beogradu sprožil gibanje blokovsko nevezanih, tako imenovanih neuvrščenih držav, s čimer je utrdil in razširil krog prijateljev v tujini. Tudi velik del izobražencev je bil kljub izrazom nezadovoljstva prepričan, da je možnost za demokratizacijo in modernizacijo družbe v socialističnem samoupravljanju, saj naj bi ta bil pravičnejši od kapitalizma in vzhodnega socializma. V tem času so se umirjali in urejali odnosi med cerkvijo in državo, kar je bilo kronano z vzpostavitvijo diplomatskih odnosov z Vatikanom leta 1970. Zaradi slabih gospodarskih razmer so se zaostрили odnosi med republikami – manj razvite so bolj razvitim očitale sebičnost, bolj razvite manj razvitim potratnost in izkoriščanje. Gospodarski razvoj Slovenije je zaradi premajhnih vlaganj zaostajal, kar je bilo najbolj očitno na področju prometne infrastrukture. Zaostroval se je spor med pristaši centralizacije, ki jih je vodil Aleksandar Ranković, in njihovimi nasprotniki, med katerimi je bil najpomembnejši Edvard Kardelj, v spopad pa sta se vključila tudi srbski pisatelj Dobrica Ćosić in slovenski literarni zgodovinar Dušan Pirjevec. V Sloveniji so se pojavila opozorila o neenakopravnosti slovenščine – tuji filmi so bili v slovenskih kinematografih opremljeni s srbohrvaškimi podnapisi, v tem jeziku je potekala velika večina televizijskega programa, prav tako so izključno v njem delovale zvezne ustanove. Leta 1961 so slovenski politiki prvič pritegnili zahtevam kulturnikov in v zvezni skupščini zaradi nestrinjanja z gospodarskim načrtom zapustili zasedanje. Čeprav je bila država še vedno izrazito policijska, je vse več ljudi odkrito izražalo nezadovoljstvo. V tem času se je Jugoslavija močno odprla: leta 1962 so lahko državljani prvič po drugi svetovni vojni legalno kupili tuje valute, leto pozneje so dobili potne liste, kar so mnogi izkoristili za odhod na delo v tujino, največ v Nemčijo, s čimer so pomagali državi, ki vsem ni mogla zagotoviti dela.

Reformno in federalistično usmerjeni del slovenskega političnega vodstva je želel za svoj boj proti konservativcem in centralistom dobiti podporo intelektualcev, zato je leta 1960 ustvarjalcem *Revije 57* omogočil ustanovitev nove revije – *Perspektiv*. Sledile so jim še druge (*Problemi, Teorija in praksa*), že obstoječe (*Naša sodobnost, Naši razgledi, Dialogi, Tribuna*) in dnevni časopisi pa so lahko svobodneje zadihali. Začela se je odkrita izmenjava mnenj o družbenih, političnih, filozofskih in kulturnih vprašanjih, ki pa večinoma ni bila uperjena proti socializmu. Kljub temu so bili avtorji in uredniki kaznovani, kadar so šli predaleč, kar se je

leta 1964 zgodilo *Perspektivam*. Ko se je sredi šestdesetih let Tito postavil na stran reformistov in iz političnega življenja odstranil vodjo tajne službe, konservativca in centralista Aleksandra Rankoviča ter tujcem z ukinitvijo vizumov široko odprl državne meje, se je dotok zahodnih idej še okrepil.

Leta 1967 je vodenje slovenske vlade prevzel strasten zagovornik reform Stane Kavčič in skušal namesto velikih industrijskih kompleksov razvijati sodobnejša področja gospodarstva. Njegov koncept je bil izrazito moderen, a glede na tedanje razmere popolnoma utopičen, še posebej zato, ker si je prizadeval, da bi Slovenija neposredno poslovala s tujino. (Povzeto po Vodopivec 2006: 354–421, 441–463.)

V takšnih zgodovinskih okvirih se je okoli leta 1960 začelo novo obdobje sodobne slovenske književnosti. Pojavil se je eksistencializem, ki je vplival na vsebino del, oblikovno pa so bila dela, ki jih je mogoče prišteti k njemu, zelo različna. Mladi avtorji v svetu niso več videli smisla, vrednot in skladnosti, zanje je bil absurden, prav tak pa človek s svojo dejavnostjo. Glavne teme teh del so bile absurdnost, odtujenost, strah, doživetje smrti, niča, pa tudi upora in svobode, ki se ne moreta popolnoma uresničiti in sta zato tragična. Oblikovno se njihova dela raztezajo od realizma do zmerne modernizma, odpirala pa so pot modernizmu. Najpomembnejši predstavniki takšne lirike so bili Dane Zajc, Gregor Strniša in Veno Taufer, pripovedništva Vitomil Zupan, Peter Božič, Vladimir Kavčič, Lojze Kovačič in že obravnavani Dominik Smole, ki je bil še bolj pomemben kot dramatik, poleg njega pa še Primož Kozak in že omenjeni Peter Božič. V drugi polovici šestdesetih let se je začel uveljavljati modernizem (običajno velja za mejnik izid pesniške zbirke *Poker* Tomaža Šalamuna leta 1966), tudi v skrajni podobi. Književnost se ni več trudila biti mimetična podoba stvarnega sveta, temveč predvsem opis psihičnih vsebin zavesti – značilni so bili notranji monolog, neurejene asociacije, časovni preskoki, mešanje zavestnega in podzavestnega. Z jezikom je razpolagala svobodno, ga prenavljala in kombinirala, pri čemer je bila najradikalnejša poezija, v kateri je mogoče najti tudi tvorbe, ki jih v knjižnem ali pogovornem jeziku ni. Okoli leta 1970 so nastala najbolj radikalna dela, ki so književnost obravnavala kot del absurdnosti sveta, zato v njej ni vnaprej določenega smisla, možna je samo kot svobodna igra s pomeni in besedami, tudi kot parodija same sebe. V pripovedništvu se je odmaknila od izročil psihološke proze, ki je bila značilna tudi za moderni roman, in želela po zgledu francoskega »novega romana« ustvariti pripoved, ki bi opisovala samo še predmetni svet, izločala pa smisel in vse, kar spominja na človekovo notranje življenje – pojav so sodobni literarni kritiki in zgodovinarji poimenovali antipsihologizem in reizem

(predmetni ali postvarjeni slog). Tedanja dramatika je po zgledu absurdnega gledališča porušila logično zgradbo dejanja. Najpomembneši predstavniki tega skrajnega modernizma so bili liriki Tomaž Šalamun, Franci Zagoričnik in Niko Grafenauer, pripovedniki Rudi Šeligo, Jože Snoj, Marko Švabič in Emil Filipčič ter dramatiki Dušan Jovanović, Milan Jesih in že omenjeni Emil Filipčič. (Povzeto po Kos 2002: 350–356.)

O času, ko je izšel Šeligov roman, podrobneje spregovori Taras Kermauner:

Prav ta leta (okrog 1968), ko je izšel *Triptih*, so pomenila prodor, vrhunec in razcvet slovenskega avantgardizma, posebno njegove reistične različice. Leta 1968 izide tudi Šalamunova izrazito – najbolj – reistična zbirka *Namen pelerine*. Obenem s *Kamnom* proza Braca Rotarja *Moloh*. Z obema vred bi morala zagledati luč dneva tudi Zagoričnikova najbrž še skrajneje avantgardistična proza *Bistveni udarec mojstra An' Ana*. Vendar je bila že nesprejemljiva tudi za najnaprednejše založnike. [...] Ob istem času izide tudi Jovanovičev roman *Don Juan na psu* (1969), Plamnove pesmi, Rotarjeve pesmi. Nova doba je na pohodu. (Kermauner 1982: 85.)

V tem kontekstu je že lažje razumeti na začetku navedeni odlomek iz Šeligovega najradikalnejšega dela. V njem je ujetost človeka v mehanizme moderne industrijske družbe prikazana tako, da pripovedovalec opisuje »samo okolje človeka, predmete v njem ali pa posamezne dele, gibe in trenutke človekovega obstoja, tako da vsaj na videz človek iz pripovedi izginja.« Tehnika, slog in način pripovedovanja so izrazito modernistični v smislu francoskega novega romana in njegovega antipsihologizma. Slog na prvi pogled ustvarja vtis čiste predmetnosti in razčlovečenosti, zaradi česar je dobil ime reizem. Vendar pa je v tematiki – socialna, duhovna in eksistenčna stiska malih ljudi, ki kot žrtve socialnih sistemov v enoličnem vsakdanu sodobne administrativne, tehnične in racionalizirane družbe ne morejo razviti višjih človeških odlik, zato ostajajo na ravni predmetov in mehanizmov – čutiti tudi vpliv socialnega realizma. (Povzeto in citirano po Kos 2002: 390–391.) Glede sloga je mogoče pritegniti tudi Nadeždi Čačinovič, ki ga je v času okrog izida označila kot deskripcionizem. (Kermauner 1982: 92.)

V knjigi je prikazan dan uradnice Agate Schwarzkobler. Ob njenem imenu se že povprečni poznavalci slovenske književnosti takoj spomnijo na junakinjo enega najboljših slovenskih romanov, Visoško kroniko Ivana Tavčarja iz leta 1919. (Marjan Dolgan opozarja, da je prvostni, starogrški pomen *agathe* 'dobra', s čimer je verjetno hotel poudariti njen blagi

značaj, ki je postal žrtev srednjeveškega nasilja – Dolgan 1979: 93.) Prav tako je prijatelj Šeligove Agate Jurij dobil ime po Agatinem možu iz Tavčarjevega romana. Dodati je treba, da za razliko od Jurija, ki je edini v delu poimenovan (Poniž 1982: 111), glavna junakinja nikjer v romanu ni poimenovana, pač pa je trikrat – v vsakem izmed treh delov po enkrat – omenjeno *agatasto telo*, kar vzpostavi zadostno zvezo z naslovom. Prvi del romana zajema čas, ki ga preživi v službi, drugi del erotični dogodivščini, tretji pa njene stiske v noči, ki jo preživi v še ne do konca zgrajenem bloku, in vrnitev v vsakdan. Vsi trije deli so skoraj enako dolgi – prvi in drugi del obsegata po 21, tretji 20 strani.

Verjetno najboljšo razlago pripovednega načina tega romana je napisal Marjan Dolgan, pri čemer je njegove osnovne lastnosti razbral že iz prvih povedi. Ugotovil je, da gre za pripovedno poročilo, »v katerem se pojavlja vsevedni pripovedovalec, ki svojo lastnost prikriva z vizualno usmeritvijo«, vendar »ne pripoveduje vsega, kar vidi«, saj se na primer »pri človeku, ki odklepa pisalno mizo, [...] osredotoči le na njegove roke, ki opravljajo dejanje, ostalo pa ga ne zanima.« »[T]a izbor in omejevanje pojavnosti na predmetnost, ki ji podreja tudi človeka, vsebuje posebno idejnost«: svet je v glavnem predmetnost, za bralca pa je edino središče v njem pripovedovalec, ki razpolaga s pojavnostjo, »s tem da jo v pripovedovanju omeji na predmete in njihove nadrobnosti«. Pripovedovalec človeka enači s predmetnostjo, »je samo predmet med predmeti, [...] svet v obliki predmetnosti gospodari nad njim, ne da bi se tega zavedal.« (Dolgan 1979: 85.)

Vendar pa – opozarja Dolgan – so v delu opazni tudi odmiki od opisanega pripovednega načina. Od vizualnosti se že v začetnih povedih zateče tudi k asociativnosti, npr. v že uvodoma navedenem odlomku:

Zraven te temne orehove omare je tudi ena temna, ki ima vrata od vrha do tal in je tako visoka in široka, da bi lahko bila kot vrata v steni, ki služijo za vhod in izhod iz prostora v druge prostore hiše vse do stopnic in potem po njih na ozko in prometno ulico, ki nima pravih, nad cestišče vzdignjenih pločnikov, ampak so samo zarisani, označeni z debelo ravno črto mastne bele barve, ki se na soncu blešči in polzi. Dež je ne spere, podkvice in žeblički čevljev je ne zdrgnejo. Vseeno pa jo je treba obnavljati, ker jo čas zabriše. Na sredini vrat omare, na mestu, kjer je včasih kljuka ali kakšna druga oprijemljiva reč, je mala svetla žabica, ki zaklepa notranjost omare pred tem visokim prostorom. (Šeligo 1968: 6.)

Od poudarjenih besed dalje pripovedovalčev opis sloni »na asociaciji, ki jo omogoča njegova vsevednost. Pripovedovalec stoji v dogajalnem prostoru in zavzema glede na predmet, ki ga opisuje, obstranski položaj. Od tega predmeta se preusmeri k sosednjemu (vratom), nato zapusti v opisu neposredni dogajalni prostor in začne opisovati predmete zunaj njega, ki jih družijo podobna uporabnostna funkcija – hoja [...]. Asociativno opisovanje predmetov ga privede do tako abstraktne kategorije, kot je čas. Takrat pretrga asociacijsko verigo, opusti svoj vsevedni položaj in se spet preusmeri v ožji dogajalni prostor, k opisovanju predmetov, ki so mu dostopni z vidno zaznavo [...]; vrne se k predmetu, ki je sprožil njegovo asociacijo.« (Dolgan 1979: 87.)

Pripovedovalec pogosto izraža domnevanje, negotovost ali verjetnost (*nemara, skoraj, mogoče, lahko*), s čimer omejuje svojo vsevednost in percepcijo. Z besedno zvezo *kot da* izraža podobnost med predmeti in pojavi, kot jo vidi on. Z vsem tem je njegova vsevednost omejena, hkrati pa poudarjena njegova navzočnost; to poudarja tudi pogosto uporabljanje pogovornih besed *kaj, nepomičen, klamfe, žnabla*.

Poleg tega se pripovedovalec pogosto zateka k tropom, od komparacije (*[Čeveljci ...] so spredaj izrezani kot kakšna stara večerna obleka* – Šeligo 1968: 7) prek sinestezij (*reka rjavo šumi* – Šeligo 1968: 47) in barvnih epitet (*Jesenov furnir je sprva zelo bel. [...] Potem zaradi svetlobe požolti, in ko še zmeraj deluje nanj svetloba, celo porjavi.* – Šeligo 1968: 10.) do metafor, ki so s svojo večpomenskostjo znamenje pripovedovalčeve opaznosti in njegovega subjektiviziranja pripovedi (*je mogoče zaslišati nekaj udarcev pisalnega stroja, ki pa ne stečejo v rafal dolgih besed in stavkov* – Šeligo 1968: 7), s čimer seveda tudi odstopa od pripovedovalčeve vizualne usmeritve. (Povzeto po Dolgan 1979: 85–91.) Med metaforami je najpomembnejša *črn šlem las*, ki se nanaša na pričesko glavne osebe, z njo pa je izraženo tudi njeno psihično stanje. Ko jo v službi nadleguje šef, ostane šlem nedotaknjen (Šeligo 1968: 20–21), prav tako, ko jo nadleguje Jurij (Šeligo 1968: 40), po spolnem aktu z neznancem pa je »[v]eliki trdni šlem njenih las zdaj zelo zmehčan« (Šeligo 1968: 54). Ko se pripravlja na nov delovni dan, »gre z gibčno roko in z glavnikom v lase, ki so skuštrani in celó pomečkani« (Šeligo 1968: 69).

Iz povedanega je bilo morda že razvidno, da pripovedovalca ne zanima glavna oseba kot celovita osebnost. Kot je bilo že omenjeno, nikjer navede njenega imena, namesto kakšnega drugega poimenovanja za celotno osebo (npr. ženska) pa raje uporablja metonimijo, na primer

– kot je razvidno iz uvodoma navedenega odlomka – *roke*. S tem človeku ne priznava vloge subjekta, ki obvladuje predmetnost. Poleg tega se pripovedovalec tudi izogiba eksplicitnemu navajanju osebk, tako da je ta razviden iz glagolske oblike, na primer:

Vsa bela, v beli poletni obleki, ki je lahka in težka hkrati, odrine stol od mize in vstane in je dosti svetleje, ko na široko z vitkimi in večimi rokami razmakne zaveso. (Šeligo 1968: 9.)

Tu je razvidno tudi odstopanje od metonimičnega nadomeščanja človeka z njegovim delom – beremo z [...] *rokami razmakne zaveso*, ne pa *roke razmaknejo zaveso*.

Dialogov v besedilu ni, nadomešča jih poročani govor, tako da ne pride do premika iz pripovednega poročila v pripovedno sceno, marveč ostajamo v okvirih prvega:

Reče besede o francoski solati (Šeligo 1968: 16); *Reče o smetani*. (Šeligo 1968: 18.)

Dolgan opozarja še na kontrastiranje kot pomembno obliko pripovedovalčevega vrednotenja. To se že na prvi pogled kaže v prizoru, ko Jurij in Agata v kinu gledata film *Lani v Marienbadu* Alaina Resnaisa (za katerega je scenarij napisal Alain Robbe-Grillet). Izrazito kavalirsko obnašanje moške osebe v filmu (dogajanje na filmskem platnu je prikazano s poševnim tiskom, ostalo pa s pokončnim) kontrastira Jurijevemu pohotnemu otipavanju Agate. (Šeligo 1968: 30–36.; povzeto po Dolgan 1979: 84–105.)

Fokalizacija je po vsej verjetnosti najboljše razvidna iz odlomka, v katerem je prikazan Agatin spolni odnos z neznancem v naravi:

Na varnih tleh ob skali, kjer je zemlja valovita in posuta z manjšimi kamni in vejicami, se ustavi in jo zasuče k sebi. Prime jo v pasu, vendar je ne stiska zelo k sebi. Potem gre z desnico bolj gor in ji malo privzdigne gladke muslinaste prsi, ki zdaj mirno in enakomerno diha. Potem jo spet z obema rokama prime v pasu in jo malo odrine od sebe, kot da jo hoče videti. Reče o tem, da je zdaj dobro, in usta malo razpre, zgornja žnabla pa, kot da se hoče nasmehniti, se zaskoči nad širokimi zobmi. Nato se s še zmeraj takšno ustnico skloni mimo njene tudi malo sklonjene glave na ramo in gre z obema rokama zadaj dol do roba muslinaste obleke in potem pod njo nazaj gor, in z obema širokima dlanema prime zadnjico in jo povleče k sebi, potem pa potreplja po nji. Potem gre še više, vse do pasu, kjer je elastika hlačk, in ves

spodnji del njene obleke je na njegovih črnih lahteh. S palcema gre za elastiko in vleče hlačke dol. Ko so že tik nad kolenoma, se zravna in potem skloni ob njenem trebuhu navzdol in potem tudi počepne k njenim nogam. Najprej ji vzdigne nogo in potegne hlačke čez ostri rob pete Diemme čevljev, nato pa tudi čez drugega. Hlačke s sinje belim robom čipk spusti v iglice ob njenih nogah. Njene roke so zdaj zelo spuščene ob nji navzdol, obraz pa ni več sklonjen, ampak gre naravnost, kjer je reka in na drugi strani in za spoznanje malo više ribič s svojo palico, napravami in muho, ki ven in ven žvižga po zraku fiiu, fiiuu, fiiu. Reka pa samo rjava šumi, kot tudi nenehno teče. Ko se skoraj tesno obnji spet zravna, jo gleda in žnabla je še zmeraj, kot da se smehlja, samo še bolj odprta je in zobje pod njo so bolj široki, pri tem pa si odpne oba gumba temno sivega suknjiča. Potem jo potreplja po rami in se spet skloni in razgrne čez kamenčke in iglice in mogoče čez kakšne strohnele storže svojo odejo. Ko jo razgrne in na nji kleči, jo povleče za roko navzdol na odejo, da skoraj pade na njo. Reče ji o tako, o vidiš, kako je lahko, če si dobra, in iz njega gre moten, skoraj srep pogled, čeprav nikakor ni pri miru in je trdo razdeljen na več delov, kot da ima v zenici trikotnik ali trapez. Ko jo zasuče na hrbet, spet prime za rob njene obleke in ji jo povleče na trebuh, ki se zalesketa. Potem se premika in prestavlja, da malo bolj globoko diha. Ko se ustavi na boku zraven nje, nemara pogleda to rahlo in mirno valovanje in položi dlan na njen črn trikotnik. Potem se spet nekaj premika in mrmra, dokler se kot kakšen Hun ne vrže nanjo, s komolcem odrine suknjič na obe strani in jo prime za ušesa kot za ročaja kakšne posode in privzdigne njeno težko glavo, v kateri so oči odprte in zrejo, kot da zrejo nekam daleč. Z eno roko spusti uho, da se glava malo pobesi na stran, in ji povleče s prsti čez oči, da jih prekrijejo veke. Spet nekaj mrmra in vleče skozi kota ust sapo vase. Potem gre z rokama dol, razmakne njene noge in si odpne hlače. Za hip malo miruje in se celo malo odmakne od nje in še zmeraj srka sapo skozi mokra kota ust, potem pa se spet močno primakne k nji, izpusti iz sebe sapo, pomešano z nekaj glasom, in jo prime za boke. Bel muslin je pod njegovo temno sivo in zlikano obleko in ob nji kot nekaj nasprotnega. Obe njeni tanki in izoblikovani roki, ki se zdita zelo beli, sta zraven nje na tleh kot dve odlomljeni veji kakšnega belega drevesa. Zgoraj ob stisnjeni rami, kjer se že konča odeja, raste iz teh trdih in steptanih tal tanka in prožna dišeča sehlica. Zraven in po stebelcu lezejo mravlje. Z nasprotni strani še zmeraj prihaja glas kovinske muhe in se celo zmeraj bolj razlega fiiu, fiiuu, fiiuu, kot da se zdaj, ko se v čas in pokrajino nepreklicno pomika mrak, zrak redči, s te strani, iz goščave, ki se vzpenja, pa se lahko sliši glas vrane, ki kraka kra, kra, kra. Ko se še zmeraj odmika in primika in tišči obraz z zaskočeno žnablo v zemljo med njeno ramo in dišečo sehlico, malo zagrga, prime njeno roko in jo nese dol. Potem se

sunkovito odmakne, v treh zaporednih sunkih spusti neki glas iz sebe, se skoraj razpusti, nagne malo z nje in obmiruje. (Šeligo 1968: 46–48.)

Razlagalci dela si niso enotni, ali je opisani spolni odnos mogoče obravnavati kot posilstvo ali ne. Za razliko od Denisa Poniža, ki o posilstvu ne dvomi (Poniž 1982: 102), se Taras Kermauner sprašuje: »Je Agata posiljena ali ne?« in razlog za dvom razlaga takole: »Ne vemo, kakšna je Agatina osebna reakcija na napastovanje. [...] V *Triptihu* ni globinske psihologije, nobene psihoanalize, le behaviourizem.« (Kermauner 1982: 98.) Ta trditev v prevodu v terminologijo, ki je uporabljena v tej razpravi, zveni takole: zunanji fokalizator (pripovedovalec-fokalizator) vidi predmete fokalizacije oziroma fokalizirane (v tem primeru vse literarne osebe z Agato na čelu) le od zunaj, ne pa tudi od znotraj; njihove misli, čustva in občutenja mu niso znana. (Rimmon-Kenan 1988: 95–96.) Kot primer Rimmon-Kenanova navaja odlomek iz Geneze (22: 3):

Abraham je vstal zgodaj zjutraj, osedlal osla, vzel s seboj dva hlapca in svojega sina Izaka. Nacepil je drv za žgalno daritev, potem pa je vstal in odšel proti kraju, o katerem mu je govoril Bog. (Sveto pismo 1997: 72–73.)

Dodati je še treba, da je fokalizacijo – z uporabo drugačne terminologije – zelo dobro opisal Marjan Dolgan, ko je zapisal, da je dogodek popisan tako, »kot da bi [fokalizator] stal v bližini« in »se osredotoči[l] na posameznosti, ki so del predmeta ali delujočega človeka«, pri čemer pa se – kot je bilo že opozorjeno – osredotoči le na del videnega, »ostalo [pa] ga ne zanima«. (Povzeto in citirano po Dolgan 1979: 84–85.)

Triptih Agate Schwarzkobler slovenska literarna zgodovina rada primerja s francoskim novim romanom. Po besedah Luciena Goldmanna, je v to kategorijo uvrščanim besedilom skupna stalnica, da se v njih pojavljajo osebe in predmeti nekako na isti ravni, pripovedna struktura pa je protiigra notranjemu monologu. V modernem romanu ni več v človeku usrediščenega sveta, v katerem so predmeti »nekaj manj«, zgolj dekoracija in asociacija.

Vendar pa Denis Poniž ugotavlja, da »nikakor ne moremo govoriti o direktnem vplivu novega romana na Šeligovo prozo, čeprav je verjetno precej vplivala na kristaliziranje njegovih pripovednih postopkov prav teoretična plast pisanja zastopnikov novega romana«. To se ujema tudi s Šeligovo trditvijo, da ga dela francoskih novovalovcev niso preveč navdušila, bolj pa njihovi teoretski spisi in intervjuji. (Povzeto in citirano po Poniž 1982: 104–105.)

2.2.3.4 Sklepne ugotovitve o romanih *Filma* Miklósa Mészölya in *Triptih* Agate Schwarzkobler Rudija Šeliga

Gre za deli obeh književnosti, v katerih je načelo reduciranosti in predmetnosti pripovednega stila realizirano do skrajnosti. Šeligov *Triptih* je izšel osem let pred Mészölyevim *Filmom*. Posploševanje celotnih literarno-zgodovinskih procesov na osnovi enega samega para knjig bi bilo nevarno početje, a vpogled v literarnozgodovinske preglede obeh književnosti kaže, da je bil v letih po nastanku Ottlikovega romana *Iskola a határon* in Smoletovega *Črni dnevi in beli dan* razvoj slovenske književnosti bližje dogajanjem v svetovni književnosti kot razvoj madžarske književnosti, vzrok za to pa nedvomno tiči v zgodovinskem kontekstu – Jugoslavija je bila v tistem času tako za pretok idej kot ljudi prav gotovo manj zaprta država od Madžarske.

V obeh delih gre za opisovanje vsakdanjih dogodkov. Šeligov *Triptih* prikazuje dan mlade uradnice od prihoda v službo do trenutka, ko se pripravlja na nov delovni dan. Tretjeosebni pripovedovalec v *Triptihu* je vseveden, a to svojo vsevednost prikazuje z vizualno usmeritvijo, od katere pa neredko tudi odstopa. Fokalizacija je zunanja, pripovedovalec-fokalizator vidi predmete in osebe le od zunaj, njihove misli in občutenja so mu neznani. Pri tem je pripovedni postopek tak, kot da bi fokalizator stal zelo blizu opisovanega in videl le del vidnega – in ta del je zelo podrobno opisan. Delo slovenska literarna zgodovina povezuje s francoskim novim romanom.

Osnovni pripovedni princip je Mészölyevega *Filma* je nenehno opozarjanje na proces pisanja oziroma »snemanja«. Pripovedovalec, ki pripoveduje v prvi osebi množine, bralca nenehno opozarja na to, da si izmišljuje zgodbo, ki jo bere. Zunanji fokalizator vidi osebi romana od zunaj, a jima – kot je razvidno iz že zapisanega – določa, kaj naj si mislita in kaj čutita. Filma madžarska literarna zgodovina ne povezuje neposredno z novim romanom, poudarja pa »camera-eye« tehniko, ki je značilna za nekatera dela angleškega pisatelja Christopherja Isherwooda.

2.2.4 Termelési regény Pétra Esterházyja in *Plamenice in solze Andreja Blatnika*

2.2.4.1 Skupne značilnosti

Esterházyjev roman se začne takole:

I. (VAGY RÖVID) FEJEZET,

melyben

a vezérigazgató elvtárs toppan a színre, amint épp meghasonlik önmagával, amire bő tér kínálkozik, lévén ő egy hármasker, mely tény csak felületes pillantásra mulatságos, ám az elkerülhetetlen ingek, nyakkendők, nyakkendőtük, pantallók, pecsétgyűrűk és az elbeszélőmód száma már jelzi is a tömör szomorúságot, amely az Olvasóra háramol

Nem találunk szavakat.^{1} Meg vagyunk kövülve. Ijedten pislantunk: ennyire ki lennénk szolgáltatva kényünknek-kedvünknek? A levegő kevés, pedig van. Gyomrunk remeg a fölindultságból; ettől úgy érezzük: nadrágunk bő. Már-már a szj (öv) után nyúltunk. Zakónk szélét megemelve kezünket a zsebünkbe mélyesztjük, matatunk. Lábujjhegyre állunk, majd a sarkunkra ejtjük magunkat. Fejünk megrebben; a matatás fölvesz minden található ütemet: hintázásunkat, a fejét, a szívét.² Mi már eztán bármit gondolhatunk? Ennyire ki lennénk szolgáltatva a viszonyainknak?*

Szívesen haladnánk abba az irányba, melybe elindultunk, és szívesen lépnénk vissza. Kétség és remény közt hanyódunk. Kezdjünk üvölni, nyugodtan, felelősen? De hát vagyunk mi a számviteli gondolkodásmód megcsontosodott képviselője?... Ahhoz már túl régen látjuk a különböző színű telefonokat és mappákat meg hátul a sarokban a fikuszt, hogy ez megnyugtasson minket. Nem is nyugszunk meg.

Mig kinézünk az ablakon, kezünk a zsebünkben, és ingünk; ez olyan "fiatalos". Fiatalosak vagyunk. Szemünk körül most már nemcsak akkor van szarkaláb, ha nevetünk. Az udvaron az embereink valamelyes kicsinyítésben³ látszanak. Mozognak; ez jó.

Túl sok mindenre gondolunk. Lassacskán nem tudjuk, merre hány centi. Gondolkozzunk partikulárisan. Veszítsünk távlatokat. Mi nem vagyunk a vállalat, mi eleven személy vagyunk, és a vállalat nem az. Középeurópaiak vagyunk: az idegrendszerünk elrongyolt, a vécépapírunk kemény.

* ld. 121. oldal

(Esterházy 2004: 7–8.)

E.* FÖLJEGYZÉSEI

Buddy Glass természetesen csak az álnevem.

Valódi nevem: George Fielding Anti-Climax

őrnagy.

(Salinger: Seymour: bemutatás)

¹ Egy tavaszi "mosolygós kedd reggelen" Esterházy Péter hosszasan kereste a tornanadrágját, majd kissé ingerült hangon azt mondta: "Nem találom." Mind Esterházy, mind Esterházy felesége számára világos volt, ezt úgy érti: "Hová a túróba tetted már megint?". "Vak vagy?" – válaszolt egy kérdéssel a kérdésre az asszony sallangmentesen. Másnap Esterházy így replikázott: "Szavakat vezet világtalan." – Ebből az életszeletből párolta le a mester e nevezetes nyitómondatot, melyet reprezentatív voltaért még egyszer rögzíték: Nem találunk szavakat. (Reményilem, a mester nem ró meg merészségemért. Mert bizony már előfordult, hogy ő haragos arccal dült-fült, mintha bizony "belezném" a regényét, és főként, itt, "mindenki szeme láttára". De én még ezt is vállalom: az ő indulatát irányomba.)

² Látván e sorok írójának serény igyekezetét, ő elnéző mosolygásba kezdett. Selyem írőköntösének széles, elegáns röverjét piszkálgatva dünyörészte: "Mi ez az ötlet, mon ami?! Hát nem volt elég?!" De aztán belecsapott a levegőbe, s jól megválaszolt. "Ehh! Az ötlet! Az ötletek végesek. De a szív, mely bennök dobog, az végtelen!" Bölcsen folytatta: "Minden okos dolgot kigondoltak már; csak meg kell kísérelni megint kigondolni azt." Nagy és átható szemét fölemelte. "Vajon mi ez? Tojásmaradék ez, barátom, vagy enyv?" (Hogy miért: enyv? Nos ezek azok az irracionális nüanszok, melyek megkülönböztetik a kiválasztottat a magunkfajtatól.) Avval tovább tisztogatta a gyönyörű selymet. Csucusu úr (aki aznap, sovány megítélésem szerint csodálatos volt: ahogya l6-osnál "vékonyan" elhúzta a labdát...! A csel, mint mindig, most is több volt a kelleténél... és mégis!) és a Beállós (ez egy poszt) türelmetlenül biztatta őt, ne povedálna annyit, hanem játszanék. "Tudja, barátom – mondta ő minimálisan zavartatva magát, miközben a vendéglátóipari egység rüt asztalának lapjára

állította a gyufaskatulyát –, tudja, olyan itt a humor, hogy nem is »vitriolos«, nem is »gemütlich.« Pöckölt ő. Passz. De most, hogy teljes fényében kerüljenek az alábbiak elé, be kell számolnom egy bizonyos Péter úrral (ld. rajz 155. old.) történt beszélgetésről, amely időben máskor volt. Egy korai órában. A mester előzetes értesítés nélkül kereste föl Péter urat; Péter úr nagyon álmos benyomást keltett. Neszcafét ittak, iszonyatost. A lassan elinduló beszélgetést telefonhívás zavarta meg. (A mester nagyon szerette a Péter úrral való találkozásainak lassúságát.) A telefonvonal túloldalán valaki öngyilkos akart lenni. A mester hallgatódzott: "Természetesen, barátom, a legtermészetesebben." Igen felizgatta magát ő, nem úgy Péter úr, aki némileg beletörődötten válaszgatott. "Már három hete folyik" – mondta utóbb a mesternek. Később aztán – elfogyasztván egy vajamézes (a mester szava) kenyeret és fecsegvén néhány pletykaizű "dologról" – Péter úr azt mondta a mester munkájáról: "Kicsit kacifánt." "Tudom. Sajnos kicsit igen ... Ilyen lett. Betódulnak a bohócok, szól a zene, a gyerekeket kupán vágják, ha pisszenek, és jönnek a sok percesek. Érted?" "Értem" – bólintott szeretettel Péter úr, mely bólintásból az elismerés is kiolvasható volt az elébb negatív összefüggésben szereplő kacifánt iránt.

Kedélyes, jegyeztem meg ott az antipatikus kocsmai asztalnál. "Ó, igen, igen – így ő sebesen –, de a gemütlichnek van valami filozófiai stíhje." Ollalá, mondta volna helyemben egy szabadabb szellem. "Merített ötös!" – kiáltott fel Esterházy, aki evvel átvette a vezetést, s ettől felélénkülve, folytatta. "Az lenne a jó, ha olyan lenne az egész, mint egy bohóctréfa. És látja, barátom, van pillanat, amikor azt hisszük: a bohóc: ember: és szeretjük. Nahát itt a trükk: a bohóc: bohóc: és szeretjük." Icsi úr (aki aznap, sovány megítélésem szerint, nem állt feladata magaslatán, mert volt ugyan néhány parádés védése, de hát a kifutások!.. Még szerencse ...) ún. sós, merített tízest érvén el, a játszma véget ért. "Ugye, ami, másfelől, ezeket a lapozgatásokat illeti, hogy hátra, vissza satöbbi, ezt úgy kell képzelni, mint kies ösvényeket, ahol kart karba fűzve sétáltatjuk ... no igen ... azt, aki sétál. Leágazások, betorkollások, egy-egy hangyaboly, távolról szarvasbögés és fürdőző lányok neszezése és egy gyári sziréna; a kilátásra ügyelünk, s általában: szívünkön viseljük a sétáló sorsát. Igyekszünk, ennyi, amit tehetünk." Úgy beszélt ő, ahogy csak az emberek közelségét nagyon is vágyani szándékozó emberek tudnak. Itt aztán fölnevetett ő. "És még valami: a könyvjelzők száma. Erről még gondoskodunk." Legyintett. "De hát szürke minden elmélet, barátom." Majd: "Ohó, az elmélet szürke, barátom, de a borító! az pispeklila!"

A mester körbekínálta a bort. Icsi úr a fejét csóválta, de a szeme már neki is csillogott. Csucsú úr kezébe vette a skatulyát. Valamivel kapcsolatban azt mondta: "Az idő tájt igen jó formát árultam el."

Ekkor lépett be Kacsoh Gábor, a gyár KISZ-titkára, oldalán egy-egy nővel. Széles mosollyal mondta: "Azaz: te áruló" – és letelepedett az asztalhoz. Csucsú úr villámló szemekkel felugrott. Igen fel volt zaklatva: "Ülj le" – mondta Icsi úr. A levegő megfagyott. Pedig kicsinyég elébb még hogy örült ez a kis sportkollektíva! (Nyertek a selejtezőn. Május 1. Kupa. "Vé per egy" – ahogy a mester mondja.)

Esterházy így adta magyarázatát e hirtelen változásnak:

"Tudja, mon ami, ez a KISZ-titkár egy pondró. Átkozott kártevő, giliszta, nadragulya, beléndek, egy ócska kis eszes karrierista, aki meglovagolja a KISZ-t, azon kapaszkodik ide s oda, még a nőkre is." Vigyázva a mester labilis lélekegyensúlyára (a nemzeti érték s érdek!), bátorkodtam megjegyezni, hogy a Kacsoh Gábor tevékenysége biztosítja a csapat financiaális bázisát, amelyet a mester is élvez. Ő lehajtotta a fejét. "Élvezem." Aztán miként egy fúria: "Evvél maga ne törődjék. Ez nem őt minősíti; hanem engem. Ez az én vereségem. Nincs bennem büszkeség – elmosolyodott ő -, ezt leszámítva; elfogadom a pénzt akár tőle is, hogy lehessünk." (Cipő, mez, üdítőital, ilyesmik.) "Pénzért árulta a Ki tud többet a Szovjetunióról kérdéseit" – tette még hozzá rosszindulatúan. De hát ez vicc. "Az – mondta ő komolyan -, és mindenki, miképp az arcáért, felelős a vicceiért." Nahát! Itt azért volna mit tamáskodni. Ott állt ő egy alkalommal a 16-oson belül, épp nem történt semmi, de ezt nem mindenki tudta. "Látja, barátom, minden tizenhatosan-belül egyben tizenhatoson-kívül. De nem minden, és erre nyomatékosan felhívom a figyelmét, nem minden tizenhatoson-kívül tizenhatoson-belül." Ezernyi ilyen állítást lehet csinálni. "Valóban. És?" A bíró öles léptekkel közeledett. A mester lehalkította a hangját, borostás állát simogatva, "Tudja, nagyon érdekes. Hogy mindenki kötelességének érzi, hogy a rossz reakciós vicceit nekem mondja el." A bíró odaért. "Még egy ilyen – és mutatta, mire gondol- és beállíthatja a zuhanyt." "Jól van, jól van" nyugtatta ő szokás szerint a síp gazdáját, aki – kollégáihoz hasonlóan – nem nyugodott meg.

"Látom, csak egy történet nyugtatja meg magát" – szólott ő. Tiszta vizet akart önteni a pohárba a KISZ-titkárt illetően. Mély, meleg hangján mesélni kezdett.

"Hosszú, esti, bánatos sétáim egyikére készültem, egész délután süvített a kellemetlen északi szél, az ablakkeretek sírtak, és én hiába burkolóztam a jóságos plédembe: hidegen szidtam Icsit (Icsi urat – E.), elmondtam mindennek, miért kell ilyen időre meccset lekötni. De fegyelmezett ember vagyok (micsoda híradás! micsoda egyenes híradás!), magamhoz vettem a tornazsákomat, s nekiindultam. Nem szaporítom a szót. Az út egy kies kanyarában Kacsoh gyömöszkölt egy anyagot. Ők nem vettek észre, én nem éreztem késztetést az üdvözlésre. Elmenvén mellettük siklott egy kéz egy pulóver alá, s ugyanekkor ezt hallottam: Horváth elvtárs szerint szolidárisak vagyunk velük. Mikor ott bögyöréski." Kiabált ő nagy emóciókkal:

"Mindenhol ez a kurva mesterkéltység! Mint egy elfuserált prédikáció!" De evvel már odavolt a lendület. Mély keserőséggel mondotta: "Én már eztán mindent meg fogok hallani? Ennyire ki lennék szolgáltatva a viszonyainknak? Kényemnek-kedvemnek?"

³ Esterházy hosszú – miként a fáma tartja róla: "éneklő" lépteivel lesietett a lépcsőskön. A ház előtt egy plakátragasztó végezte napi munkáját. A mester sosem szalasztotta el az alkalmat, ha megérinthette őt a "sokszínű" valóság. (Ahogy ő mondja: "Mint Mátyás király." És mily finom öniróna ez az ismert arcéllal!) Mint már oly sokszor rövid, de zajos és zajló életében, így szólt egyszerűen: "Jó reggelt!" Pahh! Gondolt volna valaki erre! Erre a tárgyszerűségre satöbbi. És jellemző, hogy a "világ mennyire a kezére játszik" a mesternek (egyike kedvenc gondolatainak ez), hogy éppen ... Bizonyára kitalálták már. A munkás visszafordult és kicsit oldalt lépett, miáltal föltáruult a plakát látványa. A mestert megdöbbsentette a méretek játéka. A plakáton a Luis Bunuel-alak – mert egy Luis Bunuel-alak volt a plakáton – valamelyes nagytáncban rajzoltatott. "Kábé őt a négyhez ... Félelmetes. Minden éppen csak annyival nagyobb, hogy az ember ne gyanakodjék; még éppen igaznak látszódnak minden. Lehengerlő." A mester valósággal flappirozva volt; néhány keresetlen szóval megdicsérte a munkás munkáját, majd tornazsákját elgondolkodón himbálva a buszmegállóhoz ment (mozgott).

* Eckermann, Johann Peter (1792-1854) német író, Goethe titkára, irodalmi munkatársa. Hűségesen jegyezte "Beszélgetéseit Goethével", rajongva szeretett mestere munkálkodásának, élete folyásának és végül halálának taníjaként.

(Esterházy 2004: 121–125.)

Bralec, ki je že prebral Déryjev *Felelet*, Pisarno Miška Kranjca, *Iskolo a határon* Géze Ottlika, *Črne dneve in beli dan* Dominika Smoleta, *Film* Miklósa Mészölya in *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šelige, je verjetno vaje že vsega hudega, kljub temu pa utegne biti spet presenečen. Zakaj je na koncu prve povedi besedila romana najprej označena opomba številka 1, zraven pa še zvezdica? In malo nižje naslednja opomba, pa na isti strani še ena? Na dnu strani vidi, da mora pogledati na stran 121. Tam ga čakajo E.-jevi zapiski, zraven E.-ja je spet zvezdica, na dnu strani pa informacija, da je E. sam najstrastnejši Goethejev oboževalec in njegov sodelavec Johann Peter Eckermann, pri čemer je ime Peter poudarjeno. Kaj je zdaj to, utegne pomisliti bralec, kako naj berem to knjigo? Pa saj to vendar ni strokovno delo, marveč roman!? V kakšni zvezi so pojasnila (ali »pojasnila«) s prvim delom romana? In zakaj

že na prvi pogled zavzemajo bistveno več prostora kot »pravo« besedilo? (V izdaji iz leta 2004 besedilo obsega 119 strani, pojasnila pa 310, torej dobra četrtina proti slabim trem četrtinam.) In kaj tu dela avtorjev priimek, ki se v E.-jevih zapiskih tako pogosto ponavlja?

Če bo potem vzel v roke še *Plamenice in solze* Andreja Blatnika, bo sklepal, da se je v tem času pisanje opomb k leposlovnim delom razpaslo širom po svetu, drugače pa ga bo Blatnikov roman, ki vsaj ni razdeljen na dva dela, od katerih naj bi drugi pojasnjeval prvega, manj pretresel od Esterházyevega:

I.

Zapisniki so neodločni ob omembah njegovega imena; zdi se, da bi bilo marsikomu ljubše, če bi Konstantin Woynovski povsem izginil iz spomina svoje in vseh prihodnjih dob, ne pa, da se njegov lik kakor slabo pokopano truplo pojavi zdaj izza tega, zdaj izza drugega gossipa, govornice, čenče, in zdaj, nazadnje, o njem spregovarja celo tiskana beseda; ergo, Konstantin obstaja.

Tvegane pa so napovedi, komu bi tak izbris pravzaprav najbolj ustrezal; ni namreč mogoče z gotovostjo trditi, kakšno stališče je Woynovski ob nastanku Nove inkvizicije v resnici sprejel. Na voljo so nam sicer nekatera nezanesljiva ugibanja, ki se obnavljajo znova in znova, ne da bi nas utegnila prepričati o svoji verodostojnosti; po nekaterih ohranjenih dejstvih, ki pa kar zapovrstjo pričajo le o delcih in nikdar o celoti, prenaplgjeno sklepajo, da je Konstantin Woynovski nedvomno zagrizen nasprotnik Nove inkvizicije. To svojo nezanesljivo trditev skušajo ilustrirati z navideznimi nesporazumi med njim in Uradno linijo, ki pa jih današnje interpretacije nemalokrat osvetljujejo močno drugače, kot je pričakovati po zunanji podobi tako imenovanih dejstev.

Nekateri interpreti ob tem opozarjajo, da gre pri razmerju med Woynovskim in Novo inkvizicijo (v vsakdanjem jeziku popularno poimenovano NI) le za malenkostna razhajanja v izvedbi, ne pa v sami Ideji; Ideja je, nadaljujejo, prejkone ena sama. Zato je tudi na tem mestu potrebno najprej poudariti: nobenih dokazov ni, da ne bi Woynovski že od samega začetka simpatiziral z Idejo Nove inkvizicije; morda je njegova nenavadna življenjska pot samo iskanje izvirnega načina službe tej Ideji.

Nobenih dokazov ni, in to je pravzaprav docela razumljivo: v dneh, ko je Evropa gorela s krvavo rdečim trepetajočim plamenom, je bilo precej težko zasledovati tega drobnega, bledičnega moškega, ki je z oguljenim kovčkom v roki izstopal zdaj na tej zdaj na oni železniški

postaji. Njegova pot si je večinoma izbirala mala mesteca v Srednji Evropi, tej nanaglo izginjajoči pokrajini, ki jo dandanes poznamo le še iz pripovedovanja tistih, ki so pravočasno ubežali njeni usodi. Scenarij prihoda poteka vselej enako: Konstantin stopi z zavirajočega vlaka in že njegov zalezovalec brezmočno opazuje, kako njegova naloga izgineva v vrvežu premnogh brezdomcev, ki se z neuglednimi zavitki poslednjega premoženja v rokah poganjajo na katerega izmed redkih preostalih srednjeevropskih vlakov, da bi ubežali ognjenemu obzorju, ki se od jutra privzdiguje na obronkih mesta, na severu ali jugu, vходу ali zahodu – lega plamenov se spreminja v skladu z geopolitičnim položajem mesta, ogenj pa je vselej enak, kakor da bi šlo za en sam vseobsežen požig in ne za nepreštvene.

Kadar iz mesta vsi bežijo, tedaj Konstantin prihaja. A kolikor je znano, se v nobenem mestu ne zadržuje prav dolgo, vsekakor pa ne dovolj dolgo, da bi valpti Nove inkvizicije v njegovo najeto sobo utegnili namestiti zalezovalne naprave. Konstantin namreč po cele dneve – dva, tri, štiri, nikdar več – ostaja v svoji sobi; diskreten poseg ni mogoč. Nato odide. Zalezovalci, ki se ves ta čas krepčajo z domačim žganjem in mlado čebulo, da bi ne zamudili pravega trenutka, ko bo Konstantin svojo camera obscura za kratek čas vendarle zapustil, pač ne morejo sklepati drugače, kakor da ga njegova ahasverska narava neusmiljeno preganja iz mesta v mesto, iz ene borno opremljene sobe v drugo in – ne slepimo se z lažno zadržanostjo, kajti to osebno potezo je iz skromne dokumentacije o Konstantinu Woynovskem vendarle mogoče z gotovostjo razbrati – od ene ženske k drugi.

Res, Woynovski očitno ni premogel premočrtnega asketizma, ki se zdi tako značilen za revolucionarje.¹ Seznam njegovih domnevnih – izraz, tako značilen za arhive o Konstantinovi zadevi! – ljubic se razteza od žensk z ulice, ki se dajejo za kovanec in kakršne pozna vsakdo, vse do spremljevalk najvišjih voditeljev. Ena izmed nevoščljivih pripomb na njegov račun je ugotavljala, da je morda Konstantin prav zato tako poredkoma omenjan v Zapisnikih Nove inkvizicije, ki slovijo po svoji vseobsežnosti: vse ženske sveta so bile na njegovi strani.²

Skrivnost njegove privlačnosti je raziskovalcem res dala misliti: Woynovski ni bil ravno vzorčni zgled idealnega ljubimca z naslovnih ilustriranih revij, njegov bledikavi obraz so prekrivali mozolji, kar prav gotovo lahko pripisujemo neredni in ne najbolj izbrani prehrani. Življenjski

¹ Opomba urednika materialov: Tega pojma za Woynovskega najbrž ne moremo uporabljati po mnenju časa, ki se je zgledovalo po definiciji Obznane nove ureditve, kjer je zapisano: Kdor ni z nami, je proti nam, je revolucionar ...« In kasneje: »Revolucionarji, ki ne sprejemajo diktata zgodovinske nujnosti in se izmikajo vrstam Nove inkvizicije ...« Bolj uporabno je staroveško razumevanje pojma: revolucionar je »bojevnik za napredek« (FV 620/10; VST 1002/5 potisne to razlago sicer na drugo mesto, vendar nam prvonavedena »aktivist, bojevnik v revolucionarnem gibanju« ne ponuja kaj uporabnega). Kdor tolmači drugače, je v zmoti.

² Opomba pisca poglavja: Tu gre vendarle za pretiravanje, ki pa je razumljivo – v očeh povprečnega opazovalca, kakršen je najverjetneje izrekel te besede, lezbijke in feministke, ki niso zastopale te unitaristične tendence, že per definitionem ne veljajo za polnopravne ženske.

način večnega popotnika pač ni dovoljeval kaj več od sendvičev z gorčico, na hitro použitih ob pocestnih stojnicah. In če bi prenačljiva domišljija domnevala, da je tovrstne telesne pomanjkljivosti nadomeščal na kak drug, morda odločilnejši način, ga moramo po vsem sodeč razočarati: v pogovoru z Annie L., strežajko v mlečni restavraciji na evropskem Severu, je bilo zabeleženo tudi njeno iskreno priznanje, da je Konstantin ni znal ustrezno zadovoljiti, ali, če navedemo besede te nesramežljive ženske: »Bilo je, kot da bi k sebi vzela desetletnega dečka.« Resnici na ljubo velja pripomniti, da Konstantin v letih šolanja med osebami nasprotnega spola ni bil posebno priljubljen; nadrobno poizvedovanje je pripeljalo celo do presenetljivih spoznanj – Konstantin je ostal v spominu le tistim dekletom, s katerimi so ga povezovale študijske naloge, pa tudi te so ga praviloma doživljale kot brezspolno bitje, ki se je znašlo le med svojimi knjigami in zapiski in jim tudi posvečalo večino svojega časa, če že ne kar vsega. Ena izmed študentk njegove Akademije je svoja spominjanja formulirala takole:

»Konstantin? Ja, spominjam se ... Zakaj vas bi zanimal prav on? Bil je takšen, kakor da bi prišel iz kake stare komedije o študentskem življenju, saj veste, tip, ki vse dni tiči v svojih knjigah in si nekaj beleži, s pravim življenjem pa nima nobenega stika. Ja, marsikatero med nami je krepko imelo, da bi mu segla med noge in ga prijala za oné, zanimalo nas je pač, kaj bi potem naredil, bi znova pobegnil med svoja skripta ali kaj? No, pa ni tega, kolikor je meni znano, naredila nobena, tako da pravzaprav sploh nismo vedele, ali res ima tiča ...«

Nič bolj nas z upanjem, da bo kdaj »misterij Woynovski« – kot se je nekoč ironično, a ne brez grenkobe nemoči izrazil eden pooblaščenih nadzorovalcev njegove usode – v celoti pojasnjen, ne navdajajo skopi in nemalokdaj celo protislovni podatki o Konstantinovem življenju. Nekateri strokovnjaki se celo nagibajo k mnenju, da tudi razprava, s katero je diplomiral na Akademiji množičnih psihoz, ni nič drugega kot spreten ponaredek, apokrifno besedilo. Če bi se taka sklepanja izkazala za utemeljena, bi sodba o »arogantnosti brez primere«, ki jo je o Woynovskem prvi izrekel vneti preučevalec njegovega življenja in dela doktor Klopkin, za njim pa povzeli številni nedomiselnosti epigoni, izgubila svoje poglavitno oprijemališče. Tedaj bi morali seveda vsa razpravljanja o znamenitem stavku »... kot je znano že iz klasične filozofije, družbena zavest določa družbeno bit, ergo: dobra produkcija 'umetniškega' pomeni tudi materialno blagostanje ...« imeti za brezpredmetna, saj tedaj odpadejo vse 'ontološke', 'hermenevtične' in 'ksenofobne' interpretacije. Omenjeni stavek si v tem primeru lahko najustrezneje razlagamo kot pripomoček za preizkušanje budnosti Čuvarjev mišljenja; Konstantin jim je preprosto podtaknil dvoumno sprevrženost in o izjemni jasnovidnosti, ki je

napovedovala nujnost nastanka Nove inkvizicije prav tedaj, ko so v vladnih kabinetih pričele krožiti prve govorice o njej, ne more več biti govora.

Najprimernejši izraz za skupno označitev dokumentacije in pričevanj o Konstantinovem življenju in delu je nedvomno nezanesljivost. Ko se za Woynovskim po njegovem izginotju iz Študentskega naselja izgubi sled, o njem praviloma poročajo le osebe dvomljivega moralnega profila, posamezniki, ki predstavljajo sam rob socialne strpnosti; pragmatična razlaga, da so ti ljudje pač tipični predstavniki krogov, v katerih se je Woynovski gibal po univerzitetni diplomi, najbrž ni zmotna, vendar vestnega raziskovalca žal ne more zadovoljiti. Pomanjkljivost teh poročil je med drugim tudi v tem, da referenti pogostoma uporabljajo besede, kot so ‚pravzaprav‘, ‚recimo, da‘, ‚morda‘, različne pogojniške in druge modalno obarvane stavčne vzorce. Takšna je tudi struktura njihovih pisnih izjav; ta jezik, če navedemo izjavo lingvista, ki je zbir izjav strokovno pregledal, »nakazuje elemente distance, poljubnosti oziroma hipotetičnosti ter rahle ironične skepse«. Naslednja, še odločilnejša pomanjkljivost pa je, da so bili stiki teh ljudi z Woynovskim tako mimobežni, da pravzaprav o njem izrekajo le atomarna opažanja; ali, z drugimi besedami, ne povedo ničesar, vsaj ne česa uporabnega. Slišati je mogoče celo pahljačo takšnih izjav, ki segajo vse od trditve ‚bil je resnično enkrat en človek‘ pa do mnenja, da Woynovski ‚ni bil ravno eden od tistih, ki ostanejo v spominu‘; vse enako brezosebno, splošno in poljubno, same izjave, ki bi lahko govorile o Konstantinu Woynovskem prav toliko, kolikor o komerkoli drugem; in priznati je treba, da dr. Klopkin ni pretiraval, ko je njihovo raven poimenoval ‚izrekanje splošne resnice o sleherniku‘.³

Pri enakem izražanju splošnega se zaustavljajo tudi redki dokumenti, ki o Woynovskem ne povedo veliko, nič več od znanih dejstev njegove biografije: da je bil eden izmed Otrokov vojne, eden tistih številnih zapuščenec, ki jim ni bilo mogoče odkriti porekla in ki so prisilili nekega konservativnega poslanca v palači Združenih narodov, da se je zavzel za ponovno uvedbo nevtronske bombe in predlagal razveljavitev sporazuma o boju s klasičnimi vojaškimi sredstvi. »Ali ni bolj humano,« je spraševal posrečeni možak, »da Vojna do konca spelje tisto, kar je njen namen, in ne pušča za seboj ne-do-konca mrtvih, starih, oslabeledih in nemočnih, ki se sami nikakor ne morejo znajti in zaživeti, čeprav so preživel?«

Sporazum je ostal. In ostali so tudi Otroci vojne, ki jim je mater, očeta, bližnje, šolo, streho nad glavo, upanje in smisel življenja (to kompleksno sintagmo lahko nadomestimo z bolj posrečeno tautologijo velikega misleca: Mati-Domovina-Bog) predstavljalo to ali ono Vzgaljališče.

³ Opomba urednika materialov. Če bi kdo želel preverjati, so mu pričevanja ohranjena v Zapisnikih; četudi o Woynovskem niso povedala nič uporabnega, so spregovorila o pričevalcih in zato je bilo odločeno, naj se jih shrani. Strokovna ekspertiza je zabeležila, da je ‚njihova vrednost v razkrivanju označevalca, ne označena‘.

Življenje je tu imelo svoj urnik, ki bi ga lahko povzela vsaka preiskava Konstantinove biografije, vendar od tega ne bi bilo večje koristi. Tudi suhoparne ocene iz let šolanja sporočajo edinole to, da je bil Konstantin prizadeven, bister in prilagodljiv učenec – seštevek teh lastnosti pa je zadostoval za kasnejši sprejem na Akademijo. Edina opomba na Konstantinovi biografeti, ki se ne zdi nevažna, je prihajala od vzgajališkega rodovničarja. Ta ob Konstantinovem sprejemu ugotavlja:

»Št.: 447586. Spol: moški. Dogovorjena starost ob sprejemu: točno dve leti. Izvor (biološko) zdi se, da iz pokrajine, nekoč poimenovane Srednja Evropa (ex), približno s stičišča Orienta in Okcidenta. Za Okcidentalca priča svetla barva polti, odsotnost maščobnih blazinic, značajske poteze (miren, zaprt vase). Za Orientalca poroznost kože, lasišče. Lobanja še nedokončno definirana, bliže Okc. (fonološko): Govori malo, jezik fonično artikuliran, a nerazumljiv. Najpogostejša izraza ma-ma in och-cka; o prvem ni dvoma, pa tudi drugi je najbrž izraz za roditelja. Govorica trda, a z občasnimi šumniki. Predlagano ime (rodbinsko): rodbinsko ime kvadranta SV 1 – – Woynovski – – (osebno): po značajskih lastnostih – – Konstantin – –.«

2.2.4.2 Termelési regény Pétra Esterházyja

V letih po izidu Mészölyevega *Filma* se je na Madžarskem nadaljevalo obdobje »golaževega komunizma«. Leta 1978 so realni dohodki madžarskega prebivalstva dosegli najvišjo raven vseh časov, istega leta je Carterjeva administracija vrnila Madžarski krono svetega Štefana, mlade pa je navdušilo odprtje tovarne kavbojk Levi Strauss v Kiskunhalasu. V tem času je rasel tudi pomen »drugega gospodarstva«, s katerim so si ljudje izboljševali materialne razmere. Madžarska je bila tedaj po količini bele in zabavne tehnike ter avtomobilov pred večino držav Vzhodnega bloka, vse več prebivalcev si je omišljalo tudi (večinoma resda zelo skromne) počitniške hišice. Poleg tega je bila v tem času velika socialna varnost – zdravstveno zavarovanje so imeli tudi zasebni kmetje, trgovci in obrtniki. Že leta 1967 je bil uveden triletni porodniški dopust, ki pa ni zajezil upadanja števila rojstev. Leta 1978 je gospodarska reforma uvedla nove elemente tržnih mehanizmov, s katerimi je bila zmanjšana gospodarska centralizacija. Toda reforma ni prinesla zaželenih rezultatov, gospodarstvo je bilo v krizi in leta 1982 je kredit Mednarodnega denarnega sklada rešil državo pred stečajem. Tudi pozneje, v osemdesetih letih, je država reševala probleme z najemanjem kreditov, kar dve tretjini prebivalstva pa sta si poleg službe dodatno služili denar. Nezadovoljstvo javnosti je naraščalo in leta 1989 ob ustrezni mednarodni klimi pripeljalo do spremembe političnega sistema. (Povzeto po Kontler 2005: 351–375, Romsics 1999: 399–509.)

Az irodalom rövid története zelo zgoščeno povzema razvoj madžarske književnosti v obdobju sedemdesetih in osemdesetih let takole: »A 70-es évek első fele a lassú átfejlődés időszaka volt. A poétikai változások történeti elmélyülése legalább egy évtizeddel később, a 80-as évek közepére ment végbe, amikor a poétikai ártrendeződés kérdései az irodalomkritika és az olvasók szélesebb körében is megértésre találtak, és ehhez a történeti határ tudata is társult.« (Gintli–Schein 2007: 653.)

Tudi Ernő Kulcsár Szabó v poglavju z naslovom *A posztmodern és az „új érzékenység”* sedemdeseta leta označuje kot prehodno obdobje v madžarski književnosti, saj so po eni strani še prevladovali obrazci moderne književnosti iz preteklosti (Ottlik, Mándy), po drugi strani pa so že nastajala dela, ki so napovedovala preobrat osemdesetih let (Mészöly). Pri tem je v sedemdesetih letih prihajalo predvsem do oblikovnih sprememb, manj pa do takih, ki bi pomenile celotno spremembo literarnega nazora, tudi jezikovno-poetičnega. (Kot izjemi navaja Otta Orbána in Dezsőja Tandorija.) Nastajala so dela, ki ne predstavljajo več dotlej prevladujočih oblik, a še tudi ne novih, ki so se pojavile kasneje. Na pragu med dvema

obdobjema se je madžarska književnost prvič po tridesetih letih dvajsetega stoletja soočila z mejami, ki so jo sporočilnosti predstavljale tradicionalne oblike. Kot najpomembnejše prozaike tega obdobja navaja Györgya Spira, Pétra Lengyela, Ivána Sándorja, Pétra Hajnóczyja, Gézo Bereményija in Otta Tolnaija.

Na koncu sedemdesetih let je kljub vsem motnjam v razvoju madžarske književnosti začel nastajati nov način književnega izražanja, ki ga ni mogoče zvesti na osebnostni in jezikovni nazor, kakršen je prevladoval do tedaj. Končalo se je obdobje, katerega tematske smernice in glavni horizonti pojmovanja sveta so nastali na začetku tridesetih let. Najpomembnejše spremembe pa se ne kažejo na področju tematike, marveč na področju same rabe jezikovnih znamenj – v spremembi poetike, ki izraža najbolj abstraktne sestavine pogleda na svet, in v modalnosti književnega jezika. Od začetka sedemdesetih let se tako v liriki kot v pripovedništvu kaže nov odnos do resničnosti, ki se realizira z novimi poetološkimi postopki, in sicer takimi, ki dotedanje močno relativizirajo. Če izhajamo iz tega, da so se oblike umetniškega modernizma, ki je sledil avantgardi, zavedale nadomestljivosti okoli nekega središča nastajajočega metafizičnega totala, pri čemer so ohranile dostojanstvo govora in vedénja ter omejenosti evropskega posameznika, ki želi premagati antinomijo bivanjske ponovnosti, se je v madžarski književnosti sklenilo véliko obdobje, katerega vrednote so se rodile in oblikovale v povezavi s temi vprašanji, pa čeprav je na madžarsko književnost vtisnila močen pečat kolektivistična tradicija devetnajstega stoletja. V letih med smrtjo Lászla Németha (1975) in izidom Esterházyjevega romana *Termelési regény* (1979) naznanjajo korenite spremembe Mészölyeva proza (kot prelomno delo Kulcsár Szabó navaja njegovo novelo *Alakulások*, ne pa romana *Film* – Kulcsár Szabó 1993: 105) in poezija Dezsőja Tandorija in Imreja Oravecza. Seveda pa na Madžarskem tudi po letu 1979 literarna zavest nikakor ni enotna, še vedno obstajajo in delujejo tudi paradigme iz prejšnjih obdobj. Prav tako se tudi v delih, za katera je značilna nova, postmoderna literarna zavest, nadaljuje tradicija madžarske književnosti, zaradi česar je popolnoma nesmiselno spraševanje o tem, ali je *zadnji* nacionalni pesnik (*»utolsó nemzeti költő«*) Endre Ady, Gyula Illyés ali Sándor Csoóri. Najgloblje so segle spremembe literarnega nazora v tisti plasti literarnih del, ki izraža ontološki status jezikovnih izrazov oziroma odnos govora do resničnosti. Novi literarni nazor se je odrekel tudi tako temeljnim novodobnim literarnim načelom, kot sta izvirnost in inovacija; ohranil si je le načelo kontingence.

Ker je izšel iz zavesti, da besede nikoli neposredno ne zadevajo resničnosti, temveč vedno le komunikacijskega partnerja, meni, da se tudi izjave umetniškega dela ne nanašajo na resničnost, temveč dobijo pomen le v komunikacijskih sistemih, ki jih tvorijo kulturno enotne

skupnosti. Univerzalnosti literarnega dela zato ni čutiti v odnosu do sveta, temveč do komunikacije. Če je namreč književnost v tem pomenu predvsem komunikacijski pojav, potem značilnosti procesa estetskega vplivanja ne določa realnost »zemeljske« *biti*, temveč *jezikovna resničnost* poetične oblikovanosti. In ker s stališča kontingence resničnosti jezikovnih izjav ne jamči obvezna prednost edinega in nedeljivega sveta, temveč veljavnost simboličnih sistemov, ki so odvisni od konvencij različnih skupnosti, obstoj deljenih in različnih svetov lahko sovпада s soobstojem medsebojno izključujočih se literarnih izjav. Če je namesto »resničnega in korektnega« prikazovanje »resničnosti«, ki legitimira vélike zgodbe, predmet estetskega dejanja predvsem poseg v svet pomenov, ki obdajajo delo in njegovega bralca, potem v ospredju literarnega dela ni *označevalna*, temveč *izjavna* funkcija jezika. Književnost ne prikazuje več enega sveta, marveč jezikovni in govorni značaj, ki utelešuje mnogoterost svetov. Nevezano součinkovanje svetov vrednot, ki so ostali brez absolutnih horizontov, vse bolj nastaja v takem besedilnem prostoru, v katerem so pomeni umetnostnega dela postavljeni v dimenzije, ki jih mimetično ni mogoče oponašati, ker jezik ne demonstrira lastne označevalno-denotacijske funkcije.

Hkrati in poljudna prisotnost tradicije besedil, razumljena kot imaginarni muzej, je prav na tisti točki oteževala vstop v tradicijo, na kateri je postmodernizem postavil pod vprašaj zgodovinski način bivanja. Izkušnja ponovnosti (»megelőzöttség«) tu ne pomeni le zavedanja izčrpanosti, temveč tudi priznanje, da je medbesedilni univerzum, ki ga tvorijo že napisana dela, tak nasičen svet besedil, v katerem ni le bilo vse že napisano, marveč načeloma vsebuje tudi vse oblike vstopa vanj. Literarnih del torej ni mogoče več napisati, temveč le ponovno pisati (»a dolgok nem meg-, csupán újratíratok«), s čimer se znamenito načelo izvirnosti moderne umetnosti spremeni v kompromis s kopijo. Madžarsko pripovedništvo je že v drugi polovici sedemdesetih let eksperimentiralo z uporabo vzorcev (na primer roman *Egy családragény vége* Pétra Nádas), toda fiktivno ali resnično ponovno pisanje, ki se opira tudi na neoznačene citate, sta vpeljala šele Esterházyjev *Bevezetés a szépirodalomba* in Nádasov *Emlékiratok könyve* leta 1986. Knjigi se v odnosu do postmodernizma močno razlikujeta, a obe temeljita na ontološki predpostavki, da tradicija postavlja pogoje za pripovedovanje novih zgodb. Ta absolutna izkušnja jezikovne ponovnosti tako močno prevlada v madžarski prozi osemdesetih let, da pritegne tudi izrazite pripovedovalce zgodb, kakršen je Ferenc Temesi, ki je v letih 1986–1987 izdal izrazito postmodernističen, v obliki slovarja napisan roman *A por*. Zahteva po pojmovanju epskega sveta kot jezikovnega odra se v osemdesetih letih pojavlja tako v fiksijskih literarnih delih kot tudi v tistih, ki izrazito stremijo po izražanju resničnosti. Če je smisel sveta neizrekljiv (Esterházy je v *Kis Magyar Pornográfia* zapisal »a világ

értelme kijelenthetetlen«), se besedilo spremeni v osamosvojen niz jezikovnih znamenj, v katerem besede ne bo določala ponovnost sveta, temveč ponovnost že izrečenih ali zapisanih besed. Pri tem je skepsa o možnosti govorjenja o svetu v svojih temeljih povezana z zavestjo, da človeštvo razen jezika nima nobenega izraznega sredstva za razumevanje in beleženje sveta. Absolutna izkušnja vseobsežnosti jezika je tako za najpomembnejše vprašanje madžarskega pripovedništva osemdesetih let postavila paradoks prepuščenosti neobvladljivemu sistemu jezikovnih znamenj. Ne gre torej za to, da bi se v madžarski književnosti osemdesetih let rodilo pripovedništvo, ki bi se izmikalo resničnosti, marveč za nastajanje pripovedne kulture, ki na ravni zavesti svoje dobe išče ustrezno obliko govora o svetu.

Poleg Esterházyja in Nádasza Kulcsár Szabó kot najpomembnejše madžarske prozaice osemdesetih let navaja Lajos Grendl, László Krasznahorkai in László Mártona. (Povzeto po Kulcsár Szabó 1993: 126–154.)

Za Esterházyjevo pripovedno tehniko je značilno, da zgodba ne poteka od začetka proti koncu skoz zaprt pripovedni proces, temveč uresničevanje postopka ustvarjanja pomena formalno prepušča v krog bralčevih pristojnosti z načeloma enakopravnimi sestavnimi deli, ki jih lahko bralec poljubno (tudi naključno) kombinira. (Kulcsár Szabó 1993: 152.)

Pétru Esterházyju grejo zasluge za to, da tradicija madžarske proze ni bila pretrgana, temveč se je le preoblikovana nadaljevala. Pri njem se je jezikovno-poetična drža, ki je najizvirneje prestopila zadnji prag modernizma, povezala z izročilom klasičnega modernizma.

Do razkroja metonimičnega pripovedovanja je prišlo v njegovem romanu *Termelési regény*, ki ne priča le o atraktivnem obvladovanju jezika madžarske pripovedne tradicije, temveč hkrati tudi tvori zgleden primer besedila, ki se nanaša samo nase. V njem pripovedovalčevo identiteto razdirajo razlike med načini in modalnostjo pripovedi.

Vrsta označenih in neoznačenih citatov tako v jezikovnem vedénju vsaj štirih alter egov dela avtorsko pripoved polifonično, poleg tega pa ustvarja estetski učinek, v katerem posvetnost ene zgodbe v veliki meri relativizira in drži ravnotežje besedilnosti druge. Pripoved zgodbe in zgodba pripovedi sta v takem razmerju kot besedilo, razumljeno kot svet in svet, razumljen kot besedilo – podobnost razlik zblizuje, razhajanja v predstavljanju pa oddaljujeta besedili enega od drugega. Ker delo nudi možnost prekinjenega branja, sili bralca, da v njem »prikazano« resničnost razume kot književno besedilo, ki ima lahko »pomene« le v jezikovnih oblikah.

V poetični oblikovanosti *Termelési regénya* je dobro razvidno, da se močna metaforičnost zgodbenega epskega procesa v veliki meri naslanja na tradicijo Krúdyja in Kosztalányija, pretrgana zgodbena struktura, ki relativizira prostor in čas, pa se s prestavitvijo poudarkov madžarske tradicije priključuje k tedaj že nekaj desetletij starim prenovitvam evropske pripovedne poetike. Esterházyju je bila primernost domače epske tradicije za prenovljeno kontinuiteto očitno predpogoj za to, da je radikalno izrazil možnosti, ki tičijo v besedilni književnosti. V tem dialogu ni le tradicija prispevala k oblikovanju nove podobe madžarske književnosti, temveč je tudi novo pripovedništvo pričalo o tem, kako je sposobno preoblikovati tradicijo. (Povzeto po Kulcsár Szabó 1993: 154–160.)

Morda se za začetek podrobnejšega obravnavanja romana spodobi pogledati, kaj se skriva za terminom, po katerem je dobil naslov. Proizvodni roman nastal v Sovjetski zvezi, njegova najpomembnejša dela so *Cement* (Цемент) Fjodorja Vasiljeviča Gladkova iz leta 1925, *Tanker Derbent* (Танкер Дербент) Jurija Krimova iz leta 1938 in *Daleč od Moskve* (Далеко от Москвы) Vasilija Ažajeva iz leta 1948. Osnovne značilnosti proizvodnega romana so sodobna tematika, povezana predvsem z delom v industriji in gradbeništvu, tipičnost konfliktov in oseb, prisotnost junaka – delavca, ki ilustrira nov odnos do dela, in optimistična nastrojenost romana. Vsi ti elementi so morali služiti osnovni funkciji proizvodnega romana – vzgoji.

Oblikovno se je proizvodni roman navezoval na tradicijo vsevednega tretjeosebnega pripovedovalca. Tak pripovedovalec se je redko omejeval na predstavljanje dela junakov, marveč ga je običajno tudi razlagal in vrednotil. Odsotnost znakov o različenosti med avtorjem in pripovedovalcem je dajala zapisanemu popolno avtoritativnost, bralcu pa je bila namenjena omejena vloga učenca, ki mora brez omahovanja sprejeti sporočilo. Pripovedovalec je poleg apodiktičnosti močno poudarjal svojo zvezo z bralcem in njegovim sistemom vrednotenja sveta. Jezikovna podobnost premega govora oseb in pripovedovalčevega govora je zmanjševala avtonomijo govoru oseb, pripovedovalcu pa je bil stilistično najbližji *rezoner*. Ta običajno ni pripadal okolju, v katerem se je roman dogajal, in se je pojavil šele na samem koncu, ko je v nastopu na partijskem ali kakšnem drugem sestanku predstavil dokončno razlago in oceno zgodovinskih dogodkov. Nasprotje med pripovedjo in navedenim govorom oseb se je v proizvodnem romanu brisalo po eni strani z velikim številom dolgih monologov (zlasti govorov), po drugi pa z nasičenostjo pripovedi z nepripovednimi elementi, kakršni so posplošitve, komentarji in refleksije, vse skupaj pa je bilo podrejeno shematičnemu propagandizmu. (Povzeto po Brodzka et al. 1992: 857–860.)

Esterházyjev *Proizvodni romanu* je sestavljen iz dveh delov. Kot ugotavlja Petar Milošević, je njegov prvi del parodija proizvodnega romana (in kot tak polemika s socialističnim realizmom; Miloševićeva duhovita oznaka je, da Esterházy »uzima[...] na nišan amblematičan žanr toga pravca: proizvodni roman, specijalni plod socrealizma«), drugi del pa vsebuje komentarje in pripise k prvemu v obliki, kakršno imajo opombe k znanstvenim delom (»preteča elektronskog hiperteksta«). Gre za utrinke iz življenja pisca prvega dela knjige. Imenuje se Mojster (v samem romanu je to zapisano z malo začetnico) in – redkeje – Péter Esterházy. Pripovedovalec drugega dela je označen z E., v opombi piše, da gre za Eckermanna, a bralcu se utegne zdeti, da je tudi on Esterházy. Ime Mojster spominja na Bulgakovov roman *Mojster in Margareta*. Esterházyjevem Mojstru, ki je nogometaš, ponujajo agenti bogatejšega kluba športno sinekuro – nagovarjajo ga, naj za denar neha igrati, podobno kot pri Bulgakovu Mojstru ponuja hudič življenje in srečo. V drugem delu romana so po Miloševićevem mnenju opazni elementi »proze v kavbojkah« (gre za termin Aleksandra Flakerja – več o njem v Flaker 1976), uporabljen je tudi (kdo ve, ali zavestno) termin »író-farmer«, povrhu se drugi del začne s citatom iz romana staroste proze v kavbojkah Jeroma Davida Salingerja *Catcher in the Rye*. (Na zvezo s Salingerjem opozarjajo tudi drugi avtorji, na primer Kulcsár Szabó – Kulcsár Szabó 1996: 64.)

Milošević meni, da ima roman avtobiografsko osnovo, postavljeno v širši kontekst, njen del pa je tudi družbena panorama, ki jo podaja v izkrivljeni podobi parodiranega proizvodnega romana. V njem podaja življenje in delo državnega podjetja, v katerem gradijo socializem in svetlo prihodnost. Podoba je absurдна, groteskna, komična, stil satiričen in parodičen. Podnaslov romana, *kisssregény*, razlaga Milošević takole: »[...] može [se] čitati kao englesko-mađarska igra reči od eng. "kiss" (poljubac) + mađ. "kis" (mali) + mađ. "regeny" (roman), dakle "mali ljubić", što je opet stručni izraz iz literarnog žargona.« (Milošević 2007: 243–244.)

Termelési regény je mogoče uvrstiti v kategorijo romanov, za katere je Milošević skoval termin »trik-roman«, katerega definicija se nahaja na koncu točke 2.2.2.2. Osnova Esterházyjevega trika je v tem, da ima njegov roman dva dela, satirični proizvodni roman in roman o nastajanju tega satiričnega proizvodnega romana. Prvi del je parodija klasičnega romana (v ta namen na primer služijo opisni podnaslovi poglavij), drugi del pa roman z razvejano strukturo, v kateri gre formalno za komentarje in pripombe k prvemu delu v obliki beležk v znanstvenih delih, vsebinsko pa za drobce iz življenja pisca prvega dela; drugi del naj bi pisal nekdo drug. Atmosfera in stil drugega dela vsebuje vse odlike proze v kavbojkah,

ki pa ni težila k zapleteni strukturi. *Proizvodni roman* ni le parodija, marveč tudi dekonstrukcija proizvodnega romana. (Povzeto in citirano po Milošević 2007: 221–228 in 241–247.)

O romanu je pisal tudi Mihály Szegedy-Maszák. Uvodoma opozarja, da je ohranjanje obstoječih vrednot mogoče le z ustvarjanjem novih. Na področju pripovedne proze je takšno delo uspelo Pétru Esterházyju s *Proizvodnim romanom*, v katerem je pogumno zavrgel institucionalizirane zgodbeno-pripovedne navade madžarske proze, zanikal dotlej rabljene znakovne sisteme in si z doslednostjo ustvaril take nove zakonitosti, da je lahko bralec, ki se je pripravljen naučiti pravil igre, kakršne predpisuje besedilo, deležen velikega umetniškega doživljaja.

Proizvodni roman je mogoče brati tudi kot postavitev literarne oblike na glavo. Med naslovom in besedilom vlada napetost, stojita si v nasprotju. Nasprotje vlada tudi med naslovom in podnaslovom, saj je besedilo po vsebini prav tako daleč od proizvodnega romana kot po obsegu, pa tudi vsebinsko daleč od *kisregénya*, kratkega romana (več o tem v točki 1.2.2.2), z asociacijo na angleško besedo *kiss* (poljub) pa opozori na mešanje jezikov, ki je značilno za ta roman, in na večpomenskost, ki temelji na pomenski sorodnosti, povrhu pa še na velik pomen trojnosti v delu, kar je po njegovem mnenju jasno razloženo v trinajsti opombi. Velik pomen števil v delu kaže na to, da ne gre za »kos življenja«, temveč za ustvarjeno besedilo.

Iz stila v romanu je očitno, da za Esterházyja madžarski jezik ni cilj, marveč sredstvo, on znakovnih sistemov ne uporablja, temveč jih proizvaja, s čimer tvega neprevedljivost. Nemara s citiranjem in razvijanjem Kosztolányijeve dediščine nacionalni značaj madžarske književnosti pogloblja bolj, kot bi jo s pisanjem o usodi madžarskega naroda. Poleg fragmentarnosti stavčnih struktur podobnost med označevalcem in označenim, torej metafora in besedna igra povzročata, da se besedilo »upira« bralcu. Esterházy je odpravil tradicijo, da težko branje predstavljajo le lirski besedila. Ena temeljnih tradicij madžarske proze, ki jo obravnavani roman zanika, je verodostojnost besedila – v tem romanu najdemo celo zanaláš izkrivljen opis nekega Goethejevega portreta. Namenoma zavaja bralca tudi s tem, da po oklepaju ne nadaljuje tistega, kar je zapisano pred njim, tako da si mora bralec sam poiskati nadaljevanje prekinjenega besedila. Drugje spet trdi, da tudi življenje zrcali umetnost. V 19. opombi »mojster« pravi: »mentem és kerestem egy illeszkedő jelenetet, hogy aztán történeték velem.« Esterházy teleološko naravnano književnost zamenja z načelom »odprtega dela«, v knjigi je videti, da se besedilo grize v lastni rep.

Po Szegedy-Maszákovem mnenju Esterházy glede časovnega ustroja besedila ne sledi razvoju dogodkov, temveč razvija Krúdyjevo in Kosztolányijevo tradicijo in različne čase in prostore približa drugega drugemu, dogajajo se celo hkrati – v madžarskem podjetju skupaj s fiktivnimi junaki delajo Marilyn Monroe, Albert Apponyi, Kálmán Mikszáth itd. Dogodkov ni mogoče postaviti v izvirno zaporedje, saj to pogosto ni jasno. Zaradi dvodelne strukture dela, v kateri drugi del vsebuje pojasnila k prvemu, knjige ni mogoče preprosto »prebrati«. Namenjena je branju v različnih smereh in vedno vnovičnemu ponovnemu branju, saj kasnejša poglavja predhodnim spremenijo pomen, bralec pa s tem napreduje v soustvarjalca. Večpomenskost je mogoče najti ne le v posameznih besedah, marveč tudi v večjih jezikovnih enotah. Začetek romana (*Nem találunk szavakat. [...] Szívesen haladnánk abba az irányba, melybe elindultunk, és szívesen lépnénk vissza. Késég és remény közt hányódunk.*) je mogoče brati ne le kot govor generalnega direktorja, marveč tudi kot izjave pisca romana. (Milošević te besede povezuje z začetkom Janezovega evangelija: »V začetku je bila beseda.« – Milošević 2007: 244; Sveto pismo 1997: 1605.) Nedoslednost ni značilna le za prostor in čas, marveč tudi za osebe. Tako na primer direktorjeva svetovalca nista le človeka, marveč tudi zlata hrčka, »mojster« pa običajno Péter Esterházy, ponekod pa ga je mogoče identificirati z Goethejem. »Trojček« je poleg generalnega direktorja lahko tudi pripovedovalec, ki je po mnenju Szegedy Maszáka v prvem delu brezimen, v drugem pa delno Eckermann, delno pa »mojster«. Ob ponovnem branju je mogoče priti tudi do sklepa, da vsebuje prvi del pripoved zgodbe, drugi pa zgodbo pripovedi, s čimer pa sta v nasprotju sedanjik prvega dela in preteklik drugega. Skrbnejše branje pokaže, da se poglavja in opombe vzajemno zrcalijo prav zato, ker je oblikovno načelo romana večpomenskost, pri čemer pa ne gre za preprosto medsebojno zrcaljenje posameznih delov, temveč gre iskati povezave v istovetnosti pripovednih položajev. Zamešane strani časopisa, ki ga je v tretjem poglavju vzel v roke Tomcsányi, je mogoče razumeti kot embleme celotne knjige. (Povzeto po Szegedy-Maszák 1987: 226–237.)

Ernö Kulcsár Szabó v svoji monografiji o Esterházyju razširi in dopolni svoje trditve o njem, ki jih je zapisal v zgodovini madžarske književnosti.

Zelo pomemben element besedila je zavestna samonanašalnost, toda opozicije med jezikovno imaginacijo in *predstavljivo* resničnostjo *Proizvodni roman* ne ukine tako radikalno kot na primer *Finnegans Wake* Jamesa Joycea ali *Zettels Traum* Arna Schmidta. Predpogoj za tako samonanašalnost je poetološki postopek, ki pred svet stvari postavlja svet besed in pri katerem

prvi (torej svet stvari) izvira iz slednjega (sveta besed). Na horizontu jezikovnega preobrata, ki je zaključil modernizem, pred besedilom torej ne stoji svet, marveč druga besedila.

Po Kulcsár Szabójevih opazanjih na pisatelja aludirajo štiri fiktivne osebe: 1. junak prvega dela Tomcsányi, 2. pripovedovalec prvega dela, 3. Péter Esterházy, »mojster« iz zapiskov in 4. avtor opomb, izmišljeni Peter. J. Eckermann. Opozarja, da »Tomcsányi és a mester személye legalább két esetben explicite is azonosítódik egymással« (Kulcsár Szabó 1996: 65). Med Tomcsányijem in pripovedovalcem prvega dela (Kulcsár Szabó ga imenuje *kisregény*) je kompozicijsko podobno razmerje kot med Esterházyjem in avtorjem opomb (ki ga Kulcsár Szabó imenuje *kronist – krónikás*). V obeh primerih je v pripovednih postopkih zaznati samonanašanje, ki ga je mogoče razumeti kot namig na avtorjev alter ego, razlika je le v tem, da pri tem v prvem primeru nastaja iluzija fiktivne, v drugem pa resnične neposrednosti.

Med deloma romana obstaja močna napetost glede tonacije pripovedi. Prvi del kot travestija kratkega romana s stilno privzdignjenostjo temu neprimerne vsebine vzbuja vtis satirične persiflaže, medtem ko imitacija Eckermannove čaščenja polne življenjepisne pripovedi reflektira ironijo Buddyja Glassa iz Salingerjevega romana *Franny and Zooey*. Med medsebojno nanašajočima se deloma vlada nasprotje glede perspektiv. Medtem ko prvi del z imitiranjem epskega pogleda od spodaj uresničuje parodični *pogled od zgoraj*, drugi del pod krinko zanesljive zvestobe zadevi ironizira sam vzorec (Eckermannove pogovore), poleg tega pa modalni jezik vrednot vzpostavlja tako neposrednost in zaupnost, ki je ne more (in tudi noče) premagati ironična aktualizacija sheme zgodovinske pripovedi. Vendar pa tu ta stilistična ironična harmonija ne ustvarja večvredne pripovedne perspektive, marveč E. v omejeni vlogi »zvestega kronista« in kljub poudarjenemu velespoštovanju do mojstra pogosto z neke vrste tihim in razumevanja polnim nezadovoljstvom poroča o frfotajočem pripovedovalcu. Pri razumevajočem izravnavanju pretiravanj Esterházyjevega navdušenega poročanja gleda na mojstra z *ironijo pogleda od spodaj*. (Povzeto po Kulcsár Szabó 1996: 51–95.)

Avtor te razprave je o knjigi prišel do sklepov, ki v veliki meri temeljijo na navedenih ugotovitvah, a tudi na lastnem preučevanju dela.

V prvem delu je pripovedovalec v I. in IX. (torej v začetnem in zaključnem) poglavju prvoosebni, in sicer gre za notranji monolog generalnega direktorja, tovariša Szervacijapongracijabonificija (*Szervácpongrácbonifác vezérigazgató elvtárs*). Izraža se v prvi osebi množine, verjetno zato, ker se zaveda svoje pomembnosti. Fokalizacija je v teh

poglavjih notranja, tovariš, ki se imenuje po ledenih možeh, je tudi fokalizator, bralec svet spremlja skozi njegove oči.

V preostalih poglavjih pripoveduje pripovedovalec v tretji osebi ednine, bolj zapleteno pa je vprašanje fokalizacije, saj ni vedno popolnoma jasno, ali je fokalizator Tomcsányi ali je vezan na pripovedovalca. Relativno malo je mest, ki jih glavni junak prvega dela romana sploh ne bi mogel videti (na primer na strani 11, ko se preoblači snažilka, vljudno stran obrnjeni Tomcsányi ni mogel videti, kako si je zapela gumbe), po drugi strani pa je dokaj malo verjetno, da bi vse dogodke videl tako natančno, kot so popisani, na primer v drugem poglavju na sestanku, ki je opisan s pomočjo citatov iz romana *Egri csillagok* Géze Gárdonyija. Prav tako tretjeosebni pripovedovalec na začetku poroča le o Tomcsányijevih mislih. Sčasoma postane jasno, da je fokalizator vezan na pripovedovalca. (Seveda se je treba zavedati dejstva, da se fokalizacijski kot za krajši čas lahko spreminja, na kar opozarjajo verjetno kar vsi pomembnejši preučevalci pojava.) Popolnoma jasna primera pripovedovalčevega poročanja o mislih drugih oseb sta na primer notranji monolog Alberta Apponyja:

Fent a magasban Apponyi gondolkodik. Magatartásom nyugodt, mozdulataim kímértek és plasztikusak, előadásom folyékony és átlátszó, mester vagyok a modulációkban, s gondolataimat változatos módon gruppirozom. Előkelő, finom, bár egy kissé magyartalan nyelvet formáltam ki magamnak. Csillagó vagyok, kesztyűs, disztíngvált és ünnepélyes; divatban is vagyok, varázsló szavamra virágerdő támad a karzaton, beszédemet gondosan előkészítettem és kicsiszoltam – ellenzéken van idő az ilyesmire –, a tetszészaj cseppet sem látszik engem melegíteni, nyugodt, hideg maradok végig, halavány hosszú arcomon nem gyűl pír, szemeim nem csillognak tüzesen, csak nagy orrcimpáim látszanak gyorsabban lüktetni és a ceruza jár sebesebben a kezemben – a szóbeli generáció mégis nagy és tehetséges ellenfeletem, Tiszát utánozza ... Megfoghatatlan. (Esterházy 2004: 65.)

in njegov vpogled v misli Jánosa Tóbiása:

Tóbiás úgy néz a lányra, mint Rómeó nézett a Capulet-ek estélyén az ifjú Júliára. Dorogi Janka is vet egy pillantást Tomcsányira, aki azonban a krétaporos levegőben lelkesen hadonászik. Jancsika észreveszi, hogy a kocsí mégis felsértette a lány hüvelykjét. Nem nagy dolog – egy karcolás –, de ments isten, hogy az ottani vöröskeresztes dobozból kötözzék be! Itt lakik a Jancsika édesanyja pár lépésre az Intézet bejáratától, jöjjön vele Marilyn, s tesz rá a

mama olyan kötést... S a kedvesen szabadó Marilynt már ragadná is el a társaságtól, vinné egy szoba összkomfortos (+ 4 szoba) piciny házukba, mutatni meg édesanyjának. Többiás Jancsika egészen izgatott, ott susmorog a lány fülcimpájánál, aki nagy boci-szemekkel néz a világba. Tomcsányi már kettős-integrálokat (!) rajzol. (Esterházy 2004: 85.)

V drugem delu – opombah (ali »opombah«) k prvemu – E.* *főljegyzései* se je zaradi pojavljanja imena Pétra Esterházyja, trditve, da je on pisec prvega dela knjige in opombe, da je avtor teh zapiskov Goethejev najstrastnejši oboževalec in avtor knjige pogovor z njim *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* Johann Peter Eckermann (knjiga je izšla leta 1836), o čemer je tu že tekla beseda, treba najprej posvetiti vprašanju avtorstva. Po mnenju avtorja te razprave, ki je seveda v veliki meri zasnovano s prebrano literaturo o knjigi, je »avtor« prvega dela »Péter Esterházy«, »avtor« drugega dela pa »Johann Peter Eckermann«. Slednji – podobno kot pravi Goethejev sogovorec v omenjeni knjigi – piše v prvi osebi in je hkrati tudi fokalizator, prevladujoči predmeti fokalizacije pa je »mojster« (poleg njega tudi člani njegove družine, ki več kot očitno nosijo ista imena kot najožji sorodniki Pétra Esterházyja); lep primer tega pa je že navedeni začetek 2. »opombe«:

Látván e sorok írójának serény igyekezetét, ő elnéző mosolygásba kezdett. Selyem író-köntösének széles, elegáns röverjét piszkálgatva dűnyörészte: "Mi ez az ötlet, mon ami?! Hát nem volt elég?!" De aztán belecsapott a levegőbe, s jól megválaszolt. "Ehh! Az ötlet! Az ötletek végesek. De a szív, mely bennök dobog, az végtelen!" Bölcsen folytatta: "Minden okos dolgot kigondoltak már; csak meg kell kísérelni megint kigondolni azt." Nagy és átható szemét fölemelte. "Vajon mi ez? Tojásmaradék ez, barátom, vagy enyv?" [...] Avval tovább tisztogatta a gyönyörű selymet. (Esterházy 2004: 121-122.)

Še pogostejši tip pripovedi v drugem delu knjige je poročilo prvoosebnega pripovedovalca o tem, kaj je zvedel od »mojstra«, pri čemer so mu znane tudi njegove misli in čustva, dogodki so videni »z njegovimi očmi«. Gre torej za podoben tip pripovedi kot tretji tip v že obravnavanem romanu (v točki 2.2.2.2) *Iskola a határon* Géze Ottlika; tako kot tam Benedek Both pripoveduje, kaj je prebral v Medvejevem rokopisu, tukaj »Johann Peter Eckermann« pripoveduje, kaj mu je povedal »Péter Esterházy«, ki je tu drugostopenjski fokalizator pripovedi; pripovedovalec torej ve, kaj je ta mislil, čutil in občutil, dogodka gleda »z njegovimi očmi«. Lep in pretresljiv primer tega tipa pripovedi je (nedvomno na resničnih

dogodkih zasnovana) pripoved o tem, kako so leta 1956 vojaki preiskali njihovo stanovanje in pretepli njegovega očeta:

Annyira el volt kinezva, hogy a főtéren meg kellett állnia. Sok ember állt ott, ő a hátuk mögött. Nagy, fekete hátakat látott; vagy ötféle kabát, mind fekete, pontosan emlékezik ő. Aztán egy kabát megfordult, öreg arc, bajusszal, s látva a sápadt kisgyereket, arrébb terelte: "Menj, kislíam, haza." Bekóválygott a POSTA kis udvarára. Nekitámaszkodott a falnak. Közélről látta a salétromos foltokat, amikor iszonyatos okádás (bocsánat! bocsánat!) jött reá. Úgy érezte, nem maradt benne semmi. Hosszantartó – mondhatni: visszatérő – emléke innen egy kis répadarab, mely igen nehezen mozdult el egy nem a számára fenntartott helyről! Plusz a szag. Fehéren hogy ismét kibukott a főtérré, kicsit megkönnyebbülve, de jócskán irtózatosan! oszlott a sok ember, s ő láthatta bent középen verve az édesatyját, mert akkor még jól működött a szeme, s lent, az édesapja lábánál a széttárt szárú (levert) szemüveget. De a hányás úgy lefoglalta, hogy fordult is, ment haza. Amikor aztán a mester édesapja harmadnap megérkezett a kockás ingben, a törött szemüveggel, arcon és a gyönyörű homlokon néhány különösséggel – ezek a tárgyi jelek lehettek ismerősek máskorról is –, ő többet tudott, mint más, és nagyra értékelte az apai kéz férfikedveskedéseit a kobakján. György úr felszínes kérdésére kézbe fogta a szemüveget, forgatta, arca idegen lett, főként a szemek húzódtak ismeretlenül össze, úgy mondta: "Leesett." Az elesettség volt ott a domináló elem. (Esterházy 2004: 121-122.)

Pretresljivi pripovedi sledi »mojstrova« pripomba: »Valahogy így kell elmesélni, s aztán ide tetszés szerint kapcsolható valami palócos történet, válami vaskos«, s katero je ustvarjena distanca do pretresljivih dogodkov. O tem ga je avtor te razprave v pogovoru vprašal:

[... Z]načilnost Vaših del je distanca do pripovedovalca, njegovo samoopazovanje, ki je zelo opazno tudi v Popravljeni izdaji, ki sicer močno izstopa iz Vašega opusa. Pred nekaj leti ste hoteli spremeniti svoj odnos do pripovedovalca. Se še ukvarjate s tem vprašanjem?

Dobil je odgovor:

Mislim, da se s tem vedno ukvarja vsak pisec. Kako lahko oziroma ali sploh more prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz. (Pavičić 2005: 29), kar je prevod za Szerintem ez minden szerzőt

mindig, folyamatosan foglalkoztat. Hogy hogyan tud vagy tud-e egyáltalán kimászni az én nevű gödörből.

Ob analizi pripovedovalca in fokalizatorja v obravnavanem romanu se je pisec te razprave večkrat vprašal, ali ne bi bila najnatančnejša ugotovitev, da gre tu vedno za simulacijo različnih tipov pripovedi, torej da je najustreznejša uporaba kategorije virtualnega pripovedovalca Janka Kosa, ki je podrobno predstavljena v točki 1.1.2.5.

2.2.4.3 Plamenice in solze Andreja Blatnika

Stane Kavčič je formalno vodil slovensko vlado do leta 1972, a svojih preradikalnih idej že pred tem ni mogel več uresničevati. Jugoslovansko vodstvo je na začetku sedemdesetih let tudi drugod odstranilo reformiste z vodilnih položajev in se poslovalo od ideje socialističnega tržnega gospodarstva, s čimer je po mnenju mnogih zamudilo zadnjo priložnost za demokratizacijo in modernizacijo. Vendar pa česa takega tedanji voditelji s Titom in Kardeljem na čelu niso bili sposobni, saj so bili »ujetniki boljševiških predstav in obrazcev.« (Vodopivec 2006: 406.) Leta 1976 so z zakonom o združenem delu in drugimi uredbami uvedli »samoupravno dogovorno gospodarstvo«, ki naj bi pod nadzorstvom Zveze komunistov zamenjalo trg in tržne mehanizme. Gospodarska nestabilnost se je povečevala, življenjski standard pa kljub temu rasel, v Sloveniji bolj kot drugod po Jugoslaviji. Odprta meja je omogočila prihod zahodne mode in drugih pridobitev potrošniške družbe. Po Titovi smrti gospodarskega položaja ni bilo več mogoče dolgo prikrivati, različni poskusi rešitve so se izjalovili in življenjski standard je močno padel. Ko se je na koncu osemdesetih let politika začela premočno vmešavati v gospodarstvo, je Jugoslavija gospodarsko prenehala obstajati.

Med dogodki, ki so leta 1991 močno pomagali Sloveniji pri njenem osamosvajanju, je bila ustanovitev Teritorialne obrambe leta 1968. Nastala je v želji po okrepitvi obrambnih sposobnosti države, ki se je pojavila v strahu po vojaškem sovjetskem posredovanju na Čehoslovaškem. Podrejena je bila slovenskemu političnemu vodstvu in s tem neodvisna od zvezne vojske.

V sedemdesetih letih je življenjski standard prebivalstva dosegel dotlej najvišjo raven po vojni, hkrati pa se je povečala represivnost. Stopnja svobode tiska se je zmanjšala, tajna policija je dobila širša pooblastila, povečal se je nadzor nad šolstvom in kulturo – med drugim je bila organizirana gonja proti književnemu modernizmu. Ustava iz leta 1974 je državo močno decentralizirala, hkrati pa uvedla zapleten politični sistem, ki je ljudem – med drugim z nenehnimi sestanki – dajal občutek, da lahko vplivajo na potek dogodkov, v resnici pa je o vseh pomembnih vprašanjih odločala peščica ljudi. Povečalo se je slavljenje partizanov, prav tako je naraščal Titov kult.

V tem času se je izoblikoval nov srednji sloj, ki je politični položaj jemal kot neizogibno dejstvo, ukvarjal pa se je predvsem s svojim standardom, za katerega je bil pripravljen tudi dodatno delati. Po dohrini, ki jih ni mogel kupiti doma, se je odpravljal v Avstrijo in Italijo, kar je olajšala večja toleranca oblasti do tujih valut. Povečalo se je tudi število turističnih potovanj v tujino.

Na prelomu sedemdesetih in osemdesetih let sta v dobrem letu umrla najvišja jugoslovanska politična funkcionarja, Edvard Kardelj in Josip Broz Tito. S tem je »Jugoslavija izgubila prvega od treh nosilnih stebrov [...]. Ostala sta le še dva: Zveza komunistov in vojska.« (Vodopivec 2006: 421.)

Po Titovi smrti gospodarske krize ni bilo več mogoče prikrivati. V trgovinah so prvič po nekaj desetletjih spet primanjkovalе osnovne življenjske potrebščine, vrednost dinarja se je drastično zmanjšala, kdor je hotel oditi v tujino, je moral položiti depozit, ki ga je po enem letu nerealiziranega in brez obresti dobil nazaj. Za vračanje visokih dolgov tujini je bilo sprejeto načelo, naj ga vračajo tisti, ki ga morejo, kar je bilo v Sloveniji, kjer je bil gospodarski položaj najmanj slab, sprejeto z negodovanjem in je povečalo napetosti v državi. Del slovenskih politikov si je želel utrditi položaj z izboljšanjem odnosov z inteligenco, zaradi česar so se na začetku osemdesetih let kljub gospodarski krizi izboljšali pogoji za kulturne dejavnosti, izšla pa so lahko tudi nekatera dela, ki pred tem niso mogla, na primer romana Branka Hofmana in Igorja Torkarja o dotlej tabuiziranih povojnih dogodkih. Slovenska javnost se je prvič mobilizirala leta 1983, ko se je zoperstavila centralistični ideji o poenotenju šolskih programov za vse predmete. Slovenskim pesnikom in pisateljem bi v teh programih pripadlo 8%, preostalih 92% pa piscem iz drugih socialističnih republik – ker je bilo v Jugoslaviji 8% Slovencev. Javnosti se je pridružilo slovensko politično vodstvo, ki je s podporo kolegov iz še nekaterih republik uspelo preprečiti uvedbo teh programov.

Od sredine osemdesetih let se je začel opazno večati delež ljudi, ki so bili prepričani, da bi bilo za Slovenijo bolje, če ne bi bila v Jugoslaviji. Gospodarska kriza se je poglobljala, rasle so napetosti med republikami. V Sloveniji se je v drugi polovici osemdesetih let večala stopnja demokracije, naraščala je svoboda tiska, vidno so se izboljševali odnosi med Cerkvijo in državo. Pri demokratizaciji so imeli pomembno vlogo številni pisatelji, prav tako njihovo društvo, ki se je vse glasneje oglašalo v javnosti in proti koncu osemdesetih let dajalo na razpolago svoje prostore novim gibanjem in združenjem, iz katerih so se razvile politične stranke, predvsem tiste, ki so leta 1990 na prvih demokratičnih volitvah po drugi svetovni vojni tvorile zmagovito koalicijo Demos. 25. junija 1991 je bila razglašena samostojna slovenska država, čemur je sledila desetdnevna vojna, ki je dokončno zapečatila razpad Jugoslavije. Do trenutka, ko so se na slovenskih cestah pojavili tanki jugoslovanske vojske, je bil namreč velik del prebivalstva še vedno naklonjen nadaljnjemu bivanju v spremenjeni Jugoslaviji. (Povzeto po Vodopivec 2006: 378–522.)

V slovenski književnosti se je po letu 1975 začel počasen obrat v smeri postmodernizma. Ta je ohranil mnoge modernistične značilnosti, vendar je njegovo veliko svobodo pogosto nadomestil s trdnejšimi oblikami, motivi in temami, ki jih je zajel iz tradicije. Pri tem ni posegal le po vzorcih »visoke«, temveč tudi trivialne književnosti. Dela, ki jih je mogoče prišteti k postmodernizmu, so ustvarili mnogi (nekdanji) modernisti. Liriki so začeli segati po tradiciji vse od ljudske pesmi (Svetlana Makarovič, Ivo Svetina, Milan Jesih, Boris A. Novak, Milan Kleč), v pripovedništvu so oblike romana in novele spet postale bolj sklenjene, vsebinsko pa sta postali pomembni aktualno etična in domišljajska tematika (Drago Jančar, Branko Gradišnik, Mate Dolenc), dramatik so se začeli vračati k moralistični in politično angažirani drami (Dušan Jovanović, Drago Jančar, Rudi Šeligo), obnovili dramsko zgodbo in smiseln dialog, hkrati pa so uporabljali tudi številne postopke modernega gledališča. Znova je postala pomembnejša tudi književnost piscev, ki so ostali zvesti tradicionalnejši književnosti. Po mnenju Janka Kosa podobno kot slovenska književnost ni bila enotna v prvih dveh desetletjih dvajsetega stoletja, zaradi česar je ustvarjalnost najpomembnejših tedanjih piscev slovenska literarna zgodovina poimenovala s pojmom slovenske moderne, ni enotna v obdobju, ki se je začelo po letu 1970 in še vedno traja, zaradi česar je najprimernejše poimenovanje zanj slovenska postmoderna. V tem času ni smeri, ki bi izrazito prevladovala in dajala pečat, kot je to bilo v času med moderno in postmoderno. Spet soobstajajo ali se prepletajo različne, med seboj celo nasprotujoče si usmeritve, bistvena razlika pa je, da slovensko postmoderno sooblikuje bistveno širša paleta književnih pojavov kot moderno, ker pa »večina teh smeri ni več v neposredni zvezi s slovensko moderno, je slovenska postmoderna v pravem pomenu besede književnost 'po' moderni.« (Kos 2002: 356.)

Nekateri mlajši avtorji so na začetku sedemdesetih napisali najradikalnejša modernistična dela, nato pa je pri njih modernizem postopoma izgubljal vlogo (Milan Jesih, Uroš Kalčič, Emil Filipčič). Starejša generacija je nekoliko bolj umirjenemu modernizmu še ostala zvesta, v pripovedništvu so povezovali modernistične elemente z realističnejšimi.

Mlajši avtorji, rojeni okoli leta 1950, so združevali elemente modernizma in postmodernizma z eksistencialističnimi tematskimi elementi. Med prozaiki sta najpomembnejša Drago Jančar in Branko Gradišnik. Predstavniki deset let pozneje rojene generacije to še stopnjujejo. Najbolj izraziti deli zbirka novel *Pozlata pozabe* Igorja Bratoža in roman *Plamenice in solze* Andreja Blatnika. Na začetku devetdesetih je postmodernizem v slovenski književnosti začel usihati in se je preusmeril v zmerni modernizem, neorealizem in neodekadenco. Pomembni so postali tudi elementi magičnega realizma. (Alojzija Zupan Sosič pojav imenuje pokrajinska

fantastika, podrobnejše preučevanje vprašanja pa presega okvire te razprave. – Zupan Sosič 2003: 56–61, 65–66.)

Podobno je usmerjena tudi okoli leta 1970 rojena generacija, ki se je začela uveljavljati v devetdesetih letih (na primer pripovednik Aleš Čar), ko je prevladal smerno-slogovni pluralizem v obliki soobstoja zelo različnih usmeritev od starejših do najnovejših. Posebej pomembno je postalo področje žanrske literature, ki se opira na zvrstno-slogovne modele, obrazce in učinke, na primer pustolovski, ljubezenski, erotični, znanstvenofantastični, družinski, kriminalni itd. roman (Maja Novak, Vinko Moderndorfer, Igor Karlovšek.) Tak pomen žanrske literature je v tem času pogost tudi v svetovni književnosti. (Povzeto po Janko Kos 2002: 354–358.)

Kaže, da slovenski literarni zgodovinarji soglašajo glede tega, da je Blatnikov roman *Plamenice in solze* (1987) najizrazitejši primer slovenskega postmodernističnega romana. Alojzija Zupan Sosič ga je označila kot »[a] textbook example of a postmodernist Slovene novel« (Zupan Sosič 2008: 162), Tomo Virk kot »[m]orda najlepši primer radikalnega postmodernizma na Slovenskem« (Virk 2000: 228), Marko Juvan pa kot »izložbeni primer slovenske metafikcije« (Juvan 1994/95: 29).

Tomo Virk je ugotovil, da se Blatnikov roman poigrava v neprikriti samo-distančni ironiji, prežet z medbesedilnostjo, in to na izrazito postmodernističen, parodičen način. Metafikcija ima v njem obliko samorefleksivnih komentarjev: pripovedovalec se pojavlja na več pripovednih ravneh, avtor se neposredno obrača na bralca, komentira svoje prijeme, razpravlja tudi o samem pisanju književnosti. Izjavlja, da je njegovo besedilo zgodba, ki nima zveze z resničnostjo, junaka pa si je izmislil, s čimer razveljavlja meje med resničnostjo in fikcijo. Neobstoj meje v romanu prikazuje stroj Perskega, ki omogoča prehod v svet knjig. V njem se junaki prebijajo po pokrajini, sestavljeni iz citatov svetovne književnosti, da bi našli Zlato kroglo, ki je tudi sama citat, vzeta iz knjige *Piknik na robu ceste* (Пикник на обочине, 1972) bratov Arkadija Natanoviča in Borisa Natanoviča Strugackega, po kateri je Andrej Arsenjevič Tarkovski leta 1979 posnel film *Stalker* (Сталкер). Celoten roman je »sestavljen bolj ali manj iz citatov ali medbesedilnih navezav, ki jih je v delu, obsegajočem stošestinpetdeset strani, več kot sto.« Virk izmed citatov kot najzanimivejšega izbere odlomek iz Kafkovega *Procesa* (Der Process, izšel leta 1925), znan pod imenom *Pred vrati postave* (Vor dem Gesetz), njegovo postmodernističnost pa vidi ne le v postavljenosti v popolnoma drugačen kontekst, temveč tudi v povsem drugačnem pomenu, ki mu jo novi kontekst da, kar je značilnost postmodernističnega citiranja – za razliko od modernističnega, kjer se pomen

običajno obdrži. Posebna značilnost postmodernističnega citata je, da ni vzet resno, ampak ironično, kar velja tudi za ta primer: v romanu citat Kafke predstavlja govor tožilca na sodnem procesu, podčrtna opomba pa v prvi izdaji romana iz leta 1987 kot morebiten vir navdih navaja študijo o vratarski službi na RTV Ljubljana in v Domu sindikatov, v drugi izdaji (iz leta 2005) pa študijo o lastninskem preoblikovanju podjetij. Blatnikov roman je po Virkovem mnenju mala enciklopedija metafikcijskih prijemov in vseh vrst medbesedilnosti sploh. Povrhu se nanaša na strukturo tipičnega slovenskega romana. Osrednji junak Konstantin Wojnowski s svojim hrepenenjem apostrofira tradicionalnega junaka slovenskega romana. Njegova zavedna želja je napisati knjigo, ki bi zajela ves svet, njegova najgloblje skrita želja pa uspeh pri nežnem spolu. Zlata krogla mu izpolni slednjo in s tem parodično spreobrne tradicionalno slovensko hrepenenjsko strukturo. (Povzeto in citirano po Virk 2000: 228–231.)

Marko Juvan opozarja na nezanesljivost pripovedovalca Plamenic in solz, ki temelji na uporabi različnih optik in uporabe arhivov, in na rekurzivnost pripovedi, ki je zasnovana po konceptu escherjevske dvojne zanke, najbolj opazno pa se mu zdi metafikcijsko poigravanje z umetnostjo interpretacije v tem, da poglavja spremljajo kratki povzetki (včasih daljši od samih poglavij) in ironična simulacija šolskih, učbeniških vprašanj o pravkar prebranem. (Povzeto po Juvan 1994/95: 29.)

V svojem starejšem besedilu Virk kot vire citatov poleg že omenjenih navaja še samega Andreja Blatnika, Jorgea Luisa Borgesa, Michaela Endeja in Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega (Virk 1991: 12), Marko Juvan pa k temu dodaja Kurta Vonneguta, Danila Kiša, Georga Orwella Woodyja Allena (Juvan 1994/95: 29).

Kaj je mogoče k vsemu temu sploh še dodati? Morda za začetek opis knjige za tiste, ki je še niso imeli v rokah in jim ni dosegljiva, čeprav je ta delno že razviden iz zgornjih povzetkov zapisov o knjigi. Roman ima podobo, ki je kombinacija šolskega učbenika in znanstvene razprave. Razdeljen je na šestnajst poglavij, vsako poglavje se konča s kratkim povzetkom in vprašanji za utrjevanje snovi; edino poglavje, ki povzetka in vprašanj nima, je zadnje, šestnajsto, štirinajsto, ki obsega samo dve vrstici, pa ima povzetek, ki je skoraj trikrat daljši od samega poglavja. Na koncu besedila je najprej kratek povzetek v angleščini, nato pa so navedeni glavni viri in literatura. Tu gre za obstoječa in izmišljena dela; v prvo kategorijo je mogoče uvrstiti na primer slovensko izdajo Kafkovega Procesu iz leta 1962 v prevodu Jožeta Udoviča ali že omenjani Piknik na robu ceste bratov Strugacki v prevodu Draga Bajta, ki je izšel leta 1983, v drugo pa na primer »Fleming, Ian: Complete Bond. Edited by Marzel

Stephanchich Jr., Oxford University Press 2014.« (Blatnik 2005: 173–174.) Prav tako so v besedilu podčrtne opombe, ki jih pišeta »pisec poglavja« in »urednik materialov«.

V besedilu je poleg pripovedi, ki kljub vsemu prevladuje, mogoče najti tudi magnetogram, govor tožilca na sodišču (v resnici že omenjeni citat Franza Kafke), sodbo, pismo, telegrame, intervju, pismo uredništvu časopisa, pesem pesniškega začetnika in urednikova navodila nadebudnemu avtorju, odlomek iz seksološkega priročnika, geslo iz leksikona metafor itd.

Glede pripovedovalca je treba verjetno najprej opozoriti na dejstvo, da nezanesljiv pravzaprav ni sam pripovedovalec, ki se trudi biti kar se da natančen in oponaša način pisanja znanstvenih razprav, med drugim s prvo osebo množine, ki je v njih pogosto uporabljena, in s pogostim sklicevanjem na vire, ki jih ima na razpolago. Nezanesljivi so, kot pripovedovalec nenehno opozarja, prav ti viri. Roman se začne z besedami »Zapisniki so neodločni ob omembah njegovega imena; [...] njegov lik [se] kakor slabo pokopano truplo pojavi zdaj izza tega, zdaj izza drugega *gossipa*, govornice, čenče [...]« (Blatnik 2005: 9), kasneje pa je mogoče prebrati (navedeni bodo samo primeri, ker je teh opozoril veliko preveč, da bi bila navedena v celoti) »Nič bolj nas z upanjem, da bo kdaj »misterij Woynovski« – kot se je nekoč ironično, a ne brez grenkobe nemoči izrazil eden pooblaščenih nadzorovalcev njegove usode – v celoti pojasnjen, ne navdajajo skopi in nemalokdaj celo protislovni podatki o Konstantinovem življenju« (Blatnik 2005: 12) in »Najprimernejši izraz za skupno označitev dokumentacije in pričevanj o Konstantinovem življenju in delu je nedvomno *nezanesljivost*. Ko se za Woynovskim po njegovem izginotju iz Študentskega naselja izgubi sled, o njem praviloma poročajo le osebe dvomljivega moralnega profila, posamezniki, ki predstavljajo sam rob socialne strpnosti; pragmatična razlaga, da so ti ljudje pač tipični predstavniki krogov, v katerih se je Woynovski gibal po univerzitetni diplom, najbrž ni zmotna, vendar vestnega raziskovalca žal ne more zadovoljiti. Pomanjkljivost teh poročil je med drugim tudi v tem, da referenti pogostoma uporabljajo besede, kot so ‚pravzaprav‘, ‚recimo, da‘, ‚morda‘, različne pogojniške in druge modalno obarvane stavčne vzorce. Takšna je tudi struktura njihovih pisnih izjav; ta jezik, če navedemo izjavo lingvista, ki je zbir izjav strokovno pregledal, "nakazuje elemente distance, poljubnosti oziroma hipotetičnosti ter rahle ironične skepse"« (Blatnik 2005: 13). Prve strani romana govorijo predvsem o pripovedovalčevi negotovosti, ki je posledica nezanesljivega »gradiiva«, na katerega »se opira«. Na to nezanesljivost opozarja tudi pozneje, na primer v 2. poglavju je na prvih petih straneh na vsaki strani (Blatnik 2005: 23, 24, 25, 26 in 27) mogoče prebrati »se govori« oziroma »govori se«, pa tudi kasneje, na primer v 5. poglavju, piše »Nadaljevanje te zgodbe nam je mogoče znova povzemanj po

zanesljivih virih« (Blatnik 2005: 55), »Zato prej omenjenih besed v *Zapisnikih* ni; predaja nam jih ustno izročilo« (Blatnik 2005: 56), Domnevati pa smemo [...] (Blatnik 2005: 59). Nekoliko podrobnejše pojasnilo o tem, kaj pravzaprav so *Zapisniki*, se nahaja šele v 8. poglavju: »v *Zapisnikih* piše o vseh Zemljanih, o vsakem posebej: kje biva, kakšen jezik govori.« (Blatnik 2005: 82.) Sklicevanje na vire se konča z enajstim poglavjem – v zadnjih šestih poglavjih, ki govorijo o neposrednih stikih Woynovskega z vodilnimi predstavniki Nove inkvizicije in poti k Zlati krogli, ga ni več, zgodbo pripoveduje vsaj na videz klasični avktorialni pripovedovalec – o tem več nekoliko pozneje.

Pripovedovalčevo razglabljanje o (ne)zanesljivosti virov so del samonanašanja, na katerega so opozarjali vsi navedeni interpreti romana. O tem, kako pomembno je za pripoved samonanašanje, priča dejstvo, da ga je v zelo eksplicitni obliki mogoče najti že v prvem odstavku 1. poglavja, v katerem je obstoj Woynovskega dokazan z »[...] in zdaj [...] o njem spregovarja celo tiskana beseda« (Blatnik 2005: 9). Prav tako lep primer samonanašanja je »*Iščite naprej*, se glasi odgovor, [...] in morda Načelnik in njegovi možje še zdaj iščejo, če že niso pomrli ali prebrali te knjige.« (Blatnik 2005: 41.) Pripovedovalec svoje postopke večkrat posebej pojasnjuje v narekovajih, ki so od ostalega besedila dodatno ločeni z ožjimi vrsticami, na primer

»(Nekatere zgodbe o tej zgodbi se tu končajo. Izrečejo še prepričanje, da je Svetlana Konstantina izpustila po svoji volji, z upanjem, da bi ga tako lahko še kdaj srečala. Druge pa nadaljujejo, in mi nadaljujemo z njimi.)« (Blatnik 2005: 31) in »(Od tod naprej zgodbo pripovedujejo le redki, tisti najbolj brezsrčni in tisti, ki želijo umazati dobro ime Svetlane Alilujeve in njene družine.)« (Blatnik 2005: 34.) Prav tako v oklepaju zapisana tudi naslednja eksplicitna samonanašalna izjava »Če gremo tako daleč, pridemo do konca te zgodbe. Konec zgodbe nam pripoveduje [...]« (Blatnik 2005: 35.) Jasno opozorilo na knjigo bratov Strugacki kot vir za Zlato kroglo se nahaja v 8. poglavju: »O tej stvari sta že pred časom dva ruska zgodovinarja, brata, napisala precej prevajano monografijo. Resda so jima očitali, da znanstveno fantazirata.« (Blatnik 2005: 78.)

Fokalizator je v večjem delu romana povezan s pripovedovalcem; pripovedovalec, kadar mu to ustreza, bralca seznani z mislimi, čustvi in občutki literarnih oseb. Najbolj opazno pri tej njegovi selekciji je, da o tem, kaj se »dogaja« v verjetnem voditelju Nove inkvizicije O'Brienu, izve bralec šele na zadnjih straneh knjige (prvič na strani 159; vseh strani »zgodbe«, torej romana brez angleškega povzetka in seznama virov in literature, je 169), pred tem pa je njegova oseba izrazito skrivnostna. Izjema je 6. poglavje, ki se začne z morda eno

najbolj deklarativnih napovedi spremembe fokalizacijskega kota v svetovni književnosti, kar je seveda spet čudovit primer samonanašanja:

(In spet se tihotapimo noter, zapuščamo zanesljivost izmerjenega in nespremenljivega, zapuščamo varnost objektivnega poročanja, oprtega na dokumentirana dejstva ali izjave prič, odpravljamo se v negotovost: zreti želimo namreč skozi Konstantinove oči, videti hočemo, kar vidi on, od trenutka, ko se razprejo vrata letala, pa do tedaj, ko se za njim, neslišno in nepreklicno, zadržne masivni jekleni zid, ki odpira in zapira – predvsem pa zapira – vhod v Centralni urad. Veličastnost pogleda vednosti, ki zmore videti vse hkrati in v istem trenutku izluščiti tisto, kar je pomembno, zamenjujemo za ozko, omejeno obzorje, kakršno edinole zmore videti en sam človek.) (Blatnik 2005: 61.)

V tem poglavju je fokalizator Woynovski, pripovedovalec bralcu poroča o tem, kar vidi on, pa tudi o njegovih mislih in občutkih.

Tudi tu je avtor razprave večkrat prišlo na misel, da pripovedovalec svojo avktorialnost in (v 6. poglavju) personalnost (naj bosta izjemoma uporabljena Stanzlova termina) samo simulira in bi bila najustreznejša njegova označitev s terminom virtualnega pripovedovalca.

2.2.4.4 Sklepne ugotovitve o romanih *Termelési regény* Pétra Esterházyja in *Plamenice in solze* Andreja Blatnika

Termelési regény je izšel leta 1979, torej v zlatih letih Kádárjevega »golaževega komunizma«, ko so verjetno le redki slutili, da ima pred seboj le še deset let. Delo je prelomno, saj končuje obdobje modernosti, katerega tematske smernice in glavni horizonti pojmovanja sveta so nastali na začetku tridesetih let, in začenja obdobje postmoderne, ki je prevladovalo v naslednjem desetletju. Najpomembnejše spremembe se kažejo na področju rabe jezikovnih znamenj – v spremembi poetike, ki izraža najbolj abstraktne sestavine pogleda na svet, in v modalnosti knjižnega jezika. Izhaja iz zavesti, da je bilo na tem svetu vse že povedano, hkrati pa ljudje za izražanje odnosa do sveta nimajo na razpolago ničesar razen jezika. Ker pa je bilo že vse povedano, ni mogoče ničesar več napisati na novo, marveč le ponovno, se je postmodernizem odrekel načelu izvirnosti, ki je bilo pred tem temeljnega pomena. Poleg tega je postmodernizem izšel iz zavesti, da besede nikoli neposredno ne zadevajo resničnosti, temveč vedno le komunikacijskega partnerja, zaradi česar se tudi izjave umetniškega dela ne nanašajo na resničnost, temveč dobijo pomen le v komunikacijskih sistemih, ki jih tvorijo kulturno enotne skupnosti. Posledica so številni neoznačeni citati, značilni za obravnavani roman – tako je na primer sestanek v državnem podjetju prikazan s pomočjo citatov iz klasičnega dela madžarske književnosti, romana *Egri csillagok* Géze Gardonyija. Poleg tega je ena temeljnih značilnosti besedila samonanašanje – že na prvi pogled bralec opazi, da je delo sestavljeno iz dveh delov, izmed katerih drugi vsebuje »opombe« k prvemu, kar omogoča več branj – mogoče je prebrati najprej prvi in nato drugi del, prav tako pa je mogoče skakati z besedila prvega dela na opombe, ki se nanj nanašajo, in nazaj. Skozi proces branja dobijo prej prebrani odlomki nov pomen, bralec pa z vsem tem postane soavtor besedila. Glede na vse zapisano je avtor te razprave v času analiziranja pripovedovalca in fokalizatorja v tem delu nešteto krat pomislil, kako upravičena je oznaka pripovedovalca v postmodernističnih delih, ki klasične pripovedne postopke samo simulira, kot virtualnega, a naj bodo ti postopki kljub temu navedeni: v prvem delu sta prvo in zadnje poglavje notranji monolog generalnega direktorja podjetja, ki se o sebi izraža v prvi osebi množine, v ostalih poglavjih pa je pripovedovalec tretjeosebni, fokalizator pa povezan z njim; pripovedovalcu so znane misli in občutja literarnih oseb. Pri branju drugega dela se najprej pojavi vprašanje avtorstva. Avtor te razprave je mnenja, da je avtor prvega dela »Péter Esterházy«, avtor drugega pa »Johann Peter Eckermann«. Slednji je v drugem delu tudi fokalizator, pogost pa je tip pripovedi, v katerem »Eckermann« poroča, kaj mu je povedal »Esterházy«, ki je torej

drugostopenjski fokalizator pripovedi. Kako pretresljive učinke lahko imajo postmodernistične samonanašalne igrice, pa nazorno kaže odlomek iz obravnavanega romana o tem, kako so vojaki pretepli očeta pripovedovalčevega sogovorca, ki ga zaključni razglabljanje o najprimernejšem stilu za poročanje o tem dogodku.

V slovenski književnosti je prišlo do počasnega obrata v smer postmodernizma sredi sedemdesetih let, tako prelomnega dela, kot je za madžarsko *Termelési regény*, pa v njej ni mogoče najti, zato je v razpravi obravnavan najznačilnejši slovenski postmodernistični roman *Plamenice in solze* Andreja Blatnika iz leta 1987. Nastal je v času, ko se je že napovedovalo pokanje jugoslovanske federacije po sivih. Njegova zunanja podoba je kombinacija šolskega učbenika in znanstvene razprave, saj roman vsebuje podčrtne opombe, vsako poglavje se konča s kratkim povzetkom in vprašanji za utrjevanje snovi, na koncu knjige pa se nahajata še bibliografija (v kateri je dobršen del navedenih del izmišljen) in kratek povzetek v angleškem jeziku. Podobno kot Esterházyjevo delo je poln citatov del iz svetovne in slovenske književnosti, ki so običajno značilno postmodernistično postavljeni v kontekst, ki jim daje popolnoma nov pomen, poleg tega pa so vzeti ironično. Ima značilno strukturo slovenskega romana, seveda parodirano. Pripovedovalec pripoveduje v prvi osebi množine, ki je značilna za številne znanstvene razprave, in se sklicuje na različne vire, a pogosto opozarja na njihovo nezanesljivost. V zadnji tretjini knjige sklicevanja na vire ni več in zgodbo pripoveduje vsaj na videz klasični avktorialni pripovedovalec. Fokalizator je v večjem delu romana povezan s pripovedovalcem; ta, kadar mu ustreza, bralca seznani z mislimi, čustvi in občutki literarnih oseb. Izjema je 6. poglavje, ki se začne z morda eno najbolj deklarativnih napovedi spremembe fokalizacijskega kota v svetovni književnosti. Tudi pri preučevanju pripovednih postopkov tega romana je avtor razprave pogosto pomislil, kako upravičena je ugotovitev Janka Kosa, da postmodernistični pripovedovalec samo simulira neki način pripovedi, zaradi česar je zanj upravičena oznaka virtualnega pripovedovalca.

2.3 Sklepne ugotovitve o pregledih sprememb pripovedovalca v obravnavanih romanih v kontekstu razvoja obeh književnosti v obravnavanem času

Analiza sprememb pripovedovalca v štirih parih slovenskih in madžarskih romanov, ki so izšli v času vladavine »ljudske« demokracije, je pokazala na številne podobnosti med književnostma, med katerima ni neposrednih medsebojnih stikov, razlike med njima pa so predvsem časovne – zaradi zgodovinskih dogodkov je v tem času v slovenski književnosti prej prišlo do določenih premikov kot v madžarski. Sorodnosti v razvoju so povezane s tem, da sosednja naroda živita v istem kulturnem prostoru, ki ga je mogoče označiti kot vzhodnosrednjeevropskega, mogoče pa tudi kar kot evropskega ali še širše, saj oba naroda nedvomno pripadata zahodni civilizaciji, ki sega prek meja evropskega kontinenta.

Ideološke zahteve, značilne za prva leta ljudske oblasti, so v slovenski in madžarski roman znova pripeljale klasičnega tretjeosebnega (avktorialnega) pripovedovalca z zunanjo, s pripovedovalcem povezano fokalizacijo, torej pripovedovalca, ki je bil značilen za romane 19. stoletja. Tak pripovedovalec je o literarnih osebah vedel vse, kadar se mu je to zdelo potrebno, je s tem seznanil tudi bralca. Kot značilen primer romana te vrste sta v razpravi analizirana *Felelet* Tiborja Déryja (njegov prvi del je izšel leta 1950, drugi pa 1952) in *Pisarna* Miška Kranjca (iz leta 1949). Med romanoma sta vsaj dve bistveni razliki. Prva je, da madžarski roman ideološke poglede, ki so bile za socialnorealistična dela nujna, izraža prek nekaterih literarnih oseb, medtem ko jih v slovenskem pripovedovalec neposredno pove bralcu, pri čemer si ponekod pomaga celo s krepkih tiskom, druga pa, da je za *Felelet* značilno prikazovanje, mimeza, za *Pisarno* pa pripovedno poročilo, diegeza.

Naslednji par romanov, *Iskola a határon* Géze Ottlika (iz leta 1959) in *Črni dnevi in beli dan* Dominika Smoleta (1958), je izšel na koncu petdesetih let, v času, ko je ideologija pisateljem že pustila nekoliko svobodnejše roke, kar je za Madžarsko presenetljivo glede na to, da je tedaj še divjal maščevalni teror oblasti nad revolucionarji iz leta 1956; zlasti je presenetljivo, da je tedaj lahko izšel roman, ki tako eksplicitno kritizira totalitarizem. Obe deli sta v svojih nacionalnih književnostih prelomni, Smoletovega slovenska litarna zgodovina pogosto celo šteje za prvi slovenski moderni roman. V Ottlikovem romanu je pisec razprave našel dva fokalizatorja, tri pripovedovalce in štiri pripovedne tipe, ki se umetno prepletajo. Poleg totalitarizma so osrednja tema knjige težave pripovedovanja in njegova verodostojnost. Pripovedovalec Smoletovega romana *Črni dnevi in beli dan* je le eden, tretjeosebni, notranji fokalizatorji pa so trije. Pripoved poteka v precejšnji meri v zavesti in podzavesti literarnih

oseb. Drugi par romanov torej prinaša z naratološkega stališča številne pomembne spremembe v primerjavi s prvim – Ottlikov je poln igrice s spreminjanjem pripovedovalca in fokalizacije, v Smoletovem pa tretjeosebni pripovedovalec ne spremlja več dogajanja s svojega vziščenega mesta, odkoder se vse vidi, marveč ga prikazuje skozi zavest in oči treh literarnih oseb. V delu je še ena pomembna oseba, ki pa je vedno prikazovana samo od zunaj, kot so jo zaznale ostale osebe, zaradi česar ostaja do konca skrivnostna.

Za tretji par romanov, *Film* Miklósa Mészölya (1976) in *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga (1968) je značilno, da v njem nastopajoče osebe pripovedovalec gleda le od zunaj. Šeligov roman je izšel osem let prej od Mészölyevega, kar si je mogoče razlagati z večjo odprtostjo Jugoslavije za ideje od Madžarske, zaradi česar je bila slovenska književnost v tistem času bolj na tekočem z dogajanjem po svetu od Madžarske. Pripovedovalec *Triptiha* je vseveden, a svojo vsevednost prikriva z vizualno usmeritvijo, pri čemer pa ni popolnoma dosleden. Slovenska literarna zgodovina delo povezuje s francoskim novim romanom. Pripovedovalec Mészölyevega romana pripoveduje v prvi osebi množine. Bralca nenehno opozarja na to, da si izmišljuje zgodbo, ki jo bere, zunanji fokalizator, ki osebi vidi od zunaj, jima tudi določa, kaj naj si mislita in kaj naj čutita. Roman madžarska literarna zgodovina povezuje z delom angleškega pisatelja Christopherja Isherwooda.

Tik pred koncem sedemdesetih let je v madžarski književnosti prišlo do preloma, z izidom *Termelési regénya* Pétra Esterházyja (1979) se je začelo obdobje postmodernizma, ki je prevladoval skozi vsa osemdeseta leta, ko so celo pisci, ki so pred tem izrazito prisegali na realističnost pisanja, posegali po značilnih postmodernističnih prijemih. V slovenski književnosti tako prelomnega dela ni, počasen obrat k postmodernizmu se je začel že nekaj let prej, kot je na Madžarskem prišlo do preloma, zato je za par Esterházyjevemu romanu izbran najbolj značilen slovenski postmodernistični roman, *Plamenice in solze* Andreja Blatnika (1987), ki je izšel osem let po *Proizvodnem romanu*. Za obe deli so značilne številne naratološke igrice, saj pripovedovanje postane ena osrednjih tem literarnega dela, med njimi pa je najpomembnejše pripovedovalčevo samonanašanje – komentira svoje početje. Ob njuni analizi je pisec razprave večkrat pomislil na upravičenost termina *virtualni pripovedovalec* za označitev postmodernističnega pripovedovalca, saj ta samo simulira tradicionalne pripovedne načine.

V drugi polovici minulega stoletja je torej v madžarski in slovenski književnosti romaneskni pripovedovalec doživel razvoj od popolnoma klasične oblike, kakršna je bila značilna za realistične romane 19. stoletja, prek zožitve zornega kota in medsebojnega predajanja besede

različnih pripovedovalcev do postmodernističnih igric, za katere jezik ni le sredstvo, marveč tudi cilj.

Az elbeszélő átváltozásai az újabb szlovén és magyar regényben

Magyar nyelvű összefoglaló

Szomszédai közül a magyarok minden bizonnyal a szlovénokat ismerik a legkevésbé. Az állítás fordítva is igaz – Szlovénia szomszédai közül a magyarok esnek ki a legjobban a szlovénok látóköréből. Bár a történelem során számtalan alkalommal útjaik keresztezték egymást, erős kapcsolódási pontokról mégsem beszélhetünk. Mindez természetesen a két kultúrában is tükröződik. A határvidékek kivételével meglepően kevés volt a két kultúra közötti érintkezés.

Az értekezés a két irodalom közötti hasonlóságokra és különbségekre összpontosít a második világháborút követő évtizedekben, amikor mind a magyar, mind a szlovén nemzet "népi" hatalom alatt élt. E politikai rendszer észrevehetően rányomta bélyegét az irodalom fejlődésére, s ugyanakkor ez a hatás időről időre változott, aminek következtében a két ország – Magyarország és Jugoszlávia – közötti különbségek is láthatóvá váltak. Az értekezés vizsgálódásainak tárgya az elbeszélő átváltozásainak összehasonlítása az említett időszak szlovén és a magyar regényeiben. A regény megfelelően reprezentatív és népszerű formának tekinthető ahhoz, hogy kutatásunk tárgyává váljon; az elbeszélő viselkedésének megfigyelése pedig egyike azon területeknek, amelyek az irodalomtörténet számára egzakt támpontokat adhatnak, ha kutatómunkájának eredményét nem tudja is kísérletileg ellenőrizni. Mindezek mellett az elbeszélés módját mint az elbeszélő irodalmi mű egyik leglényegesebb kutatási területét érdemes részletesebben szemügyre venni.

Az elbeszélőt és cselekvési módozatait vizsgáló tudomány folyamatosan fejlődik és máig nem vesztett aktualitásából. Bár már Arisztotelész is foglalkozott vele *Poétikájában*, igazi áttörést a 19. század végére ért el, amikor az elbeszélésmód változása fordulatot hozott az irodalomban. Az elbeszéléstudomány fejlődésében jelentős szerepet játszottak az orosz formalisták, akik bevezettek néhány, máig használatban lévő fogalmat. Elévülhetetlen érdemeket szerzett ezen a téren Mihail Bahtyin, és a múlt század ötvenes éveiben Franz K. Stanzel, akinek elbeszéléstípológiáját a világon talán a legszélesebb körben alkalmazzák. Stanzel megkülönböztet *auktoriális*, *első személyű* és *perszonális* elbeszélőt. Az első esetben a mindentudó elbeszélő az elbeszélés fölé emelkedve távolságot tart térben, időben és pszichológiai szempontból egyaránt; a másodikban az elbeszélő az egyik irodalmi szereplővel azonosulva az ő nevében mondja el a történetet; a perszonális elbeszélésben pedig a szerző egy vagy több szereplő tudatán keresztül mutatja be a műben ábrázolt világot. Az

elbeszéléstudomány történetében az eddigi leglátványosabb fordulat a huszadik század hatvanas és hetvenes éveinek fordulóján következett be, amikor a strukturalizmus égisze alatt kialakult a narratológia mint az elbeszélés tudománya. Ezekben az években kezdtek különválasztani azt, "aki beszél" azaz az elbeszélőt attól, "aki néz", azaz akit a narratológusok általában fokalizátornak szoktak nevezni. A "fokalizátor" terminust először Gérard Genette használta. Ő hívta fel a figyelmet arra, hogy Stanzel tipológiájában az első és a második típusú elbeszélő közötti különbség a nézőpontban, míg a második és a harmadik típusúnál az elbeszélőben van. A jelen értekezés szempontjából e témában a későbbi tudományos eredmények közül a legfontosabb Mieke Bal és Shlomith Rimmon-Kenan munkássága; elsősorban a fokalizációról írott műveik.

A regény meghatározása az irodalomtudomány leginkább megoldhatatlan kérdései közé tartozik. Ismert Edward M. Forster brit író és irodalomteoretikus definíciója, mely szerint a regény és a novella között ötvenezer szó a határ – az ennél rövidebb szövegek szerinte novellák, az ennél hosszabbak regények. Ez természetesen elégtelen definíció, hiszen az irodalomtudományban nem lehet ilyen mechanikusan kvantitatív határokat szabni, ezen kívül hiányoznak a szükséges formai és tartalmi feltételek is. Mindemellett a regény néhány alapvető tulajdonságáról számot tudunk adni annak ellenére, hogy a világirodalmi kánonba tartozó számos regény ettől eltérő vonásokat mutat. Elmondhatjuk tehát, hogy a regény epikus, s nem lírai, sem drámai alkotás. Általában prózában íródott, de versregényekről is tudunk. Terjedelmét tekintve a leghosszabb prózai elbeszélő forma, a novellánál hosszabb, de a közöttük lévő különbséget nem lehet mechanikusan meghatározni. A regény egyik alapvető tartozéka az elbeszélő, akinek az elbeszélése a mű rajta kívül létező valóságára utal, amely általában a múltra vonatkozik. Az epikai valóságot tematikus, racionális és emotív elemek alkotják; ezek közül a tematikus elemek uralják a többit, belőlük áll össze a "tér-idő kontinuum", ami leggyakrabban az esemény vagy a kezdettel és véggel bíró történet alakját ölti magára, hordozói pedig emberi figurák. Mindezen elemek természetesen együtt vannak jelen a regényben.

Az értekezésben alkalmazott összehasonlító módszer Dionýz Ďurišin *Összehasonlító irodalomkutatás* című művének megállapításait követi. Tekintettel arra, hogy a szlovén és a magyar irodalom között a tárgyalt időszakban nem volt számottevő érintkezés, az értekezés tartózkodik mindenfajta genetikus kapcsolat felderítésétől, és kizárólag tipológiai hasonlóságokat és különbözőségeket kíván tanulmányozni.

Az értekezés olyan regények elemzésével foglalkozik, amelyek mindkét országban a "népi" hatalom idején keletkeztek. Szlovéniában ez az időszak már közvetlenül a második világháború befejezése után megkezdődött, míg Magyarországon a fordulat 1948-49-ben következett be. A "népi" hatalom első éveiben mindkét országban az uralkodó ideológia az irodalmat is áthatotta. Tekintve, hogy a szlovén irodalomban már a múlt század harmincas éveiben erőteljesen artikulálódott az ún. társadalmi realizmus, számos szlovén irodalomtörténész szerint az ezt követő időszak műveiben nem következett be olyan jelentős elkanyarodás az irodalom "természetes" fejlődésétől, mint a magyar irodalomban a szocialista realizmus, amelyet a magyar irodalomtörténészek az irodalomra erőltetett drasztikus külső beavatkozásként interpretálnak, amely megakasztotta a magyar irodalom szerves fejlődését. A szlovén irodalomtörténet a társadalmi realizmus időszakát 1930–1950 közé teszi, a háborút követő évekről pedig általában megjegyzi, hogy ekkor megpróbált gyökeret verni a szocialista realizmus. Az értekezés a múlt század nyolcvanas és kilencvenes éveinek fordulóján zárul, amikor mindkét országban bevezették a parlamentáris demokráciát, Szlovénia pedig a történelem során először önálló állam lett. Mindez jelentősen kihatott az irodalom fejlődésére is, ezért ez a korszak már nem fér bele vizsgálódásaink körébe. Mint azt Irena Novak Popov megjegyezte, 1991 előtt az irodalom Szlovéniában (is) kivételezett helyzetben volt, mint a történelmi álmok szimbolikus megvalósulásának mitikus szférája, és mindenfajta politikai és gazdasági hiányosság kompenzációja. A költő a szép, tiszta irodalmi nyelv hordozója, látnok és próféta volt, megváltó és közös jelentések szószólója, morális tudat és tekintély. Az önálló szlovén állam megalakulásával az irodalom kikerült a figyelem középpontjából, és a perifériára szorult, az alkotók pedig elsősorban az irodalom kérdéseivel foglalkoznak. A szlovén irodalomtörténész megállapításai minden bizonnyal ugyanígy vonatkoznak Magyarországra és számos más kelet- és közép-európai országra is.

Déry Tibor *Felelet* és Miško Kranjec *Pisarna* című regénye szinte egy időben jelentek meg – a *Felelet* 1950–1952-ben, a *Pisarna* 1949-ben, vagyis amikor Magyarországon és Szlovéniában is elterjedt a bűnös kapitalizmus ostromozása és a proletárforradalom vívmányainak felmagasztalása – a szocialista realizmus korában. A kor követelményeinek megfelelően mindkét mű kifejezetten realista. Az elbeszélő mindkét helyen mindentudó, fokalizációja külső, harmadik személyben beszél, a *Pisarna* lapjain néhány pillanatra első és második személyben is, ráadásul néhány oldal erejéig átadja a szót az első személyű, másodfokú elbeszélőnek, aki része az elbeszélte világnak, vagyis fokalizációja belső. Déry

regényében az ideológiai nézeteket irodalmi alakok testesítik meg, legtöbbször Nagy Júlia, Kranjecnál az elbeszélő közvetlenül fejezi ki eszméit, és ezt vastag betűvel is kiemeli. Az ok a két regény elbeszélő módszerében rejlik: a *Felelet*ben erősen dominál, amit Platón mimézisként ír le – az események dialógusok által való aprólékos leírása, míg a *Pisarna* az elbeszélő híradásként jelenik meg, aminek Platónnál a diegézis kifejezés felel meg.

Ottlik Géza *Iskola a határon* illetve Dominik Smole *Črni dnevi in beli dan* című regénye az 1950-es évek végén jelent meg, mindkét mű fordulópontot jelent nemzeti irodalmában. Érdekes módon ez akkor következett be, amikor Magyarországon még mindig tartott a rendszer véres bosszúja a forradalmárok felett; Szlovéniában már elcsitult – legalábbis Magyarországhoz képest – a másként gondolkodókkal szembeni terror. Különösen érdekes, hogy Magyarországon akkor megjelentetett olyan könyv, amely annyira nyilvánvalóan szólt a totalitarizmusról. Ottlik műve azok közül való, amelyek az ideológiának az irodalom fölött gyakorolt évtizedes uralma után a magyar irodalmat visszatértették a régi vágányra. Smole regényének ennél is nagyobb jelentőséget tulajdonít a szlovén irodalomtörténet, amely ezt az első modern szlovén regénynek tartja. Ottlik *Iskola a határon* című regényében a cselekményt néhány központi személy bonyolítja, három különböző korszakban, ugyanakkor az események három különböző korszakban és három különböző helyszínen való elbeszélésével ("leírásával") van dolgunk. A történekek helye és ideje többnyire világosan átlátható. Három elbeszélő beszél el a történeteket, egyikük első fokon, legtöbbször nála van a szó, kettő pedig másodfokon, egyik harmadik és egyik első személyben – a kettejük szövegét tartalmazza a "kézirat" amit az első személyű elbeszélő "megtalált". Az említett három elbeszélőtípus mellett a regényben gyakori egy negyedik is, amelyben az elsőfokú elbeszélő beszámol arról, hogy mit olvasott a harmadik személyű, másodfokú elbeszélő említett kéziratában. Fokalizátor csak kettő található a műben – az első az elsőfokú elbeszélő, a második pedig kapcsolódik mindkét másodfokú elbeszélőhöz, hisz mindkét esetben ugyanaz az irodalmi személy "szemlél", és mindkét másodfokú elbeszélő "feljegyzéseinek" témája is ugyanaz; az elbeszélő grammatikai személye mellett megváltozik az írásmód is, a harmadik személyű elbeszélő számol be a katonai iskolában történekről, amelyekben az irodalmi személyek tizenévesként jelennek meg, az első személyű elbeszélő pedig gyakran megszólítja egykori iskolatársait és elgondolkodik a köztük fennálló viszonyokon, különösen pedig a tulajdon viselkedésén és természetén. A könyv témája nemcsak a totalitarizmus, hanem az elbeszélés nehézségei és hitelessége is – ugyanazt az eseményt leírja többször is, az elsőfokú elbeszélő mégis úgy véli, hogy valójában másként történt minden. Smole *Črni dnevi in beli*

dan című regényének csak egy elbeszélője van, harmadik személyű, a belső fokalizátorok száma azonban három – három a négy központi szereplő közül; a negyedik személy éppen emiatt marad titokzatos, hiszen az olvasó nem tudhatja, mit forgat a fejében. A cselekmény ideje három napba van sűrítve, amiről a körülmények jobb ismerői megállapítják, hogy a regény megjelenése előtti évekre vonatkoznak. Ugyancsak megállapítható, hogy a meglehetősen absztrahált város mögött az akkori Ljubljana rejtőzik. Az elbeszélés jelentős mértékben az irodalmi alakok tudatában és tudatalattijában zajlik, ezzel az elbeszélés mondatlanilag összetetté és logikailag racionálissá válik, nem találni merész asszociációs ugrásokat, ugyanakkor mindvégig világos, mi történik a valóságban, és mi az, amit a hősök elképzelnek vagy megálmodnak. Smole regényében a második nap második felének kivételével, amit kétszer elbeszél, az elbeszélés az idővel párhuzamosan halad, míg Ottlik regénye tele van időbeli ugrásokkal.

Mészöly Miklós *Film* és Rudi Šeligo *Triptih Agate Schwarzkobler* című alkotása mindkét irodalomban olyan műnek számít, amelyekben az elbeszélő stílusredukciója és tárgyiasága a végletekig érvényesül. Šeligo *Triptichonja* nyolc évvel Mészöly *Filmje* előtt jelent meg. Veszélyes volna teljes irodalomtörténeti folyamatokat két könyv alapján általánosítani, a két irodalom irodalomtörténeti áttekintései viszont azt mutatják, hogy Ottlik *Iskola a határon* és Smole *Črni dnevi in beli dan* című művének megszületése után a szlovén irodalom fejlődése közelebb járt a világirodalmi történésekhez, mint a magyar irodalomé, aminek oka kétségtelenül történelmi összefüggésekben rejlik – Magyarországhoz képest Jugoszlávia sokkal kevésbé volt zárt ország, mind az eszmék mind az emberek mozgását illetően. Mindkét műben mindennapi események leírásával találkozunk: Šeligo *Triptichonja* egy fiatal irodista nő egy napját mutatja be a munkahelyre való megérkezésétől addig a pillanatig, amikor új munkanapra készülődik. A *Triptichon* első személyű elbeszélője mindent tud, mindentudását vizuális irányultsággal érzékelteti, azonban nem ritkán eltér ettől. Külső fokalizációval él, az elbeszélő-fokalizátor csupán kívülről látja a tárgyakat és a személyeket, gondolataik és érzéseik ismeretlenek maradnak számára. Az elbeszélői eljárás eközben olyan, mintha a fokalizátor nagyon közel állna a leírás tárgyához, és csak a láthatót látná – ez a részlet viszont rendkívül aprólékosan íródik le. Šeligo művét a szlovén irodalomtörténet a francia újregénnyel hozza összefüggésbe. Mészöly *Filmjének* elbeszélői alapelve a leírás illetve a "felvétel" folyamatára való szüntelen figyelmeztetés. A többes szám első személyű elbeszélő szüntelenül arra figyelmezteti olvasóját, hogy maga gondolja ki az olvasott történetet. A külső fokalizátor kívülről látja a regény szereplőit, viszont – amint az a leírtakból kitűnik –

meghatározza, hogy mit gondoljanak és érezzenek. A *Filmet* a magyar irodalomtörténet nem kapcsolja közvetlenül az új regényhez, viszont kiemeli a "camera-eye" technikát, amely oly jellemző Christopher Isherwood angol író némely művére.

A hetvenes évek legvégén fordulat következett be a magyar irodalomban: Esterházy Péter *Termelési regényének* megjelenésével (1979) elkezdődött a posztmodernizmus korszaka, amely végigkísérte a nyolcvanas éveket. Ebben az időben még az írói realizmust hirdető szerzők egy része is a posztmodernizmus hatása alá került. A szlovén irodalomban nincs ehhez hasonló egyetlen korszakos mű, a posztmodernizmus lassú térhódítása már évekkel a magyar áttörés előtt elkezdődött, ezért Esterházy regényének párjával a legjelentősebb szlovén posztmodern alkotást, Andrej Blatnik *Plamenice in solze* (1987) című regényét választottam, amely nyolc évvel a *Termelési regény* után jelent meg. A legfontosabb változások az irodalmi jelhasználatban következnek be – a poétika megváltozásában, amely a világhoz való viszony legelvontabb elemeit idézi, azaz az irodalom nyelvének modalitásában. Abból a tudatállapotból indul ki, hogy a világon már mindent elmondtak, az embereknek ugyanakkor a nyelven kívül semmilyen más eszközük nincs a világhoz való viszonyuk kifejezésére. Mivel pedig már mindent elmondtak, semmi újat sem tudunk már mondani, legfeljebb ugyanazt újraírva ismét elmondani. A posztmodern lemondott az eredetiség elvéről, amely azelőtt megkérdőjelezhetetlen volt. Annak tudatából indult ki, hogy a szavak sohasem érintik közvetlenül a valóságot, hanem mindig csak a kommunikációs partnert, s ezért az irodalmi mű kijelentései sem vonatkoznak a valóságra, s csak azokban a kommunikációs rendszerekben nyernek jelentést, amelyeket a kulturálisan egységes közösségek alkotnak. Mindkét műre jellemzők az elbeszélői játékok, hiszen az elbeszélés menete az irodalmi mű egyik központi témájává válik, s e témák legfontosabbjai az elbeszélő önreflexiói, ahogy saját cselekvését kommentálja. E művek elemzése során az értékező szerzője többször elgondolkodott a *virtuális elbeszélő* terminus jogosultságán a posztmodern elbeszélő esetében, hiszen ez az elbeszélő csak szimulálja a hagyományos elbeszélői módokat.

Az elbeszélő átváltozásának a "népi demokrácia" idején megjelent négyszer két-két szlovén illetve magyar regényben való elemzése rámutat a két irodalom számos hasonlóságára, noha a köztük nincs közvetlen kapcsolatok, a különbségek pedig elsősorban időbeliek – történelmi események következtében ugyanis a szlovén irodalomban előbb következtek be bizonyos változások, mint a magyarban. A fejlődésben észlelhető rokonság pedig azzal kapcsolatos, hogy a két szomszéd nép egyazon kulturális területen él, amit kelet-közép-

európai térségként írhatunk le, vagy még tágabban európaiként, illetve még annál is tágabban, hiszen mindkét nép kétségtávol a nyugati civilizációhoz tartozik, amely túlterjed az európai kontinens határain.

Literatura

- Mieke BAL, 1985: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Roland BARTHES, 1983: Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta. *Republika*, Zagreb XXXIX (1983)/7-8. 102-130
- Davor BEGANOVIĆ, 1988: Motrište – perspektiva – fokalizacija, *Putevi* (Banja Luka) 35/2. 49–60.
- France BERNIK, 1987: Tipologija vojne tematike v slovenski prozi (1945–1952). *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 307–312.
- Elizabeta BERNJAK, 1995: *Madžarsko-slovenski, slovensko-madžarski slovar = Magyar-szlovén, szlovén-magyar szótár*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Vladimir BITI, 1983a: Naratologija (1). *Republika* (Zagreb) XXXIX/7-8. 100–101.
- Vladimir BITI, 1983b: Naratologija (2). *Republika* (Zagreb) XXXIX/9. 112-113.
- Vladimir BITI, 1992: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Vladimir BITI, 2000: Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Andrej BLATNIK, 2005: *Plamenice in solze*. Ljubljana: DZS.
- Neven BORAK et al., 2005: *Slovenska novejša zgodovina. Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Alina BRODZKA et al., 1992: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Božena CHRZĄSTOWSKA in Seweryna WYSŁOUCH, 1978: *Poetyka stosowana*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Tibor DÉRY, 1975: *Felelet. Regény*. Budapest: Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Marjan DOLGAN, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Založba Obzorja.
- Ksenija DOLINAR et al., 1981: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Dionýz ĎURIŠIN, 1977: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Budapest: Gondolat.
- Péter ESTERHÁZY, 2004: Termelési regény. Budapest: Magvető.
- Aleksandar FLAKER, 1976: *Proza u trapericama*. Zagreb: Liber.
- Gerard GENETTE, 1983: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost. *Republika* (Zagreb) XXXIX/9. 114–131.
- Tibor GINTLI, Gábor SCHEIN, 2007: *Az irodalom rövid története. II. A realizmustól máig*. Pécs: Jelenkor.
- Michał GŁOWIŃSKI et al., 1988: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Michał GŁOWIŃSKI et al. 1991: *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i pedagogiczne.
- László GÖNCZ, 2004: Madžari. Kratka zgodovina Madžarov. Murska Sobota: Franc-Franc.
- Miran HLADNIK, 1990: Slovenska povest. *Zbornik predavanj*. Ur. Tone Pretnar in Darinka Počaj Rus. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 35–47.
- Miran HLADNIK, 1991: Slovenska povest v mednarodnem kontekstu. *Nemzetközi szlavisztikai napok*, 4. Ur. Károly Gadányi. Szombathely: Dániel Tanáképző Főiskola. 241–246.
- Sándor B. Hollósy, 2000: *Hétház – Kilencház – Tizenháromház*. Budapest: XIII. kerületi helytörténeti füzetek. Az Angyalföldi József Attila Művelődési Központ Helytörténeti Gyűjtemények klubja.
- Jože HRADIL, 1996: Slovensko-madžarski slovar = szlovén-magyar szótár. Ljubljana: DZS.

- Jože HRADIL, 1998: *Madžarsko-slovenski slovar = Magyar-szlovén szótár*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Marko JUVAN, 1994/95: Iz 80. v 90. leta : slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo* (Ljubljana) 40/1-2. 25–33.
- Franz KAFKA, 1967: *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Taras KERMAUNER, 1982: Med nemočjo in fascinacijo. *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Vital KLABUS, 1996: Prodor v naš čas. *Dominik Smole*. Ljubljana: Nova revija. 191–193.
- Matjaž KMECL, 1976: Mala literarna teorija. Ljubljana: Založba Borec.
- László KONTLER, 2005: Madžarska zgodovina. Ljubljana: Slovenska matica.
- Alena KORON, 1988: O uvodih v naratologijo. *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 11/1 51–63.
- Alena KORON, 2001: Pripovednoteoretski vidiki v Kosovih literarnoteoretskih delih. *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 24/posebna številka (december 2001). 189–215.
- Janko KOS, 1983: *Roman*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Janko KOS, 1987: Pripovedništvo socialnega realizma na Slovenskem in evropski modeli. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 299–305.
- Janko KOS, 1991: Književnost. *Enciklopedija Slovenije* 5. Ur.: Marjan Javornik. Ljubljana: Mladinska knjiga. 138–145.
- Janko KOS, 1996: Dominik Smole in moderni slovenski roman. *Dominik Smole*. Ljubljana: Nova revija. 195–209.
- Janko KOS, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 21/1. 1–19.
- Janko KOS et al., 1996: *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Janko KOS, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- Janko KOS, 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.
- Miran KOŠUTA, 1996: L'Oeuvre au Blanc. *Dominik Smole*. Ljubljana: Nova revija.
- Miško KRANJEC, 1981: *Pisarna. Kronika oblasti, ki je od boga dana*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Ernő KULCSÁR SZABÓ, 1993: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Percy LUBBOCK, 1921: *The Craft of Fiction*. <http://www.gutenberg.org/etext/18961>
- István LUKÁCS, 2001: *A megváltó Mátyás király színeváltozásai a szlovén néphagyományban és szépirodalomban. A világ archetipikus víziója*. Budapest: Lucidus Kiadó.
- István LUKÁCS, 2005: *Közel s távol. Szlovén-magyar irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék.
- István LUKÁCS, 2006: *Paralele. Slovensko-madžarska literarna srečanja*. Maribor: Slavistično društvo Maribor.
- Karl MARX, 1978: *Marx und Engels Werke, Bd. 3*. Berlin: Dietz.
- Miklós MÉSZÖLY, 1993: *Összegyűjtött művei*. Budapest: Századvég kiadó.
- Petar MILOŠEVIĆ, 2007: *Od deseterca do hiperteksta. Književne studije*. Budimpešta: Univerzitet „Lorand Etveš”
- Péter MILOSEVITS, 2004: *Az emberiségkölteménytől a trükkregényig. Irodalmi tanulmányok*. Budapest: ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszék.
- Uroš MOZETIČ, 2000a: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

- Uroš MOZETIČ, 2000b: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega gledišč(enj)a in žarišč(enj)a: Ljudje iz Dublina Jamesa Joycea. *Primerjalna književnost* (Ljubljana) 23/2. 85–108.
- Irena NOVAK POPOV, 2006: Sodobna slovenska poezija. *Svetovni dnevi slovenske literature. Almanah*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 9–13.
- Susana ONEGA in José GARCÍA LANDA, 1996: *Narratology: An Introduction*. London–New York: Longman.
- Szabolcs OSZTOVICS et al.: *Kulturális Enciklopédia*. <http://enciklopedia.fazekas.hu>
- Géza OTTLIK, 1988: *Iskola a határon*. Budapest: Móra Könyvkiadó.
- Mladen PAVIČIĆ, 2005: Prilesti iz brezna, ki se mu pravi jaz. Ljubljana: *Emzin* 2005/1–2. 28–31.
- Dušan PIRJEVEC, 1967: Franz Kafka in evropski roman. *Franz Kafka: Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Jože POGAČNIK, 1987: Model pripovedne proze v obdobju socialnega realizma. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 289–298.
- Jože POGAČNIK et al., 2001: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- Béla POMAGÁTS, 1974: *Déry Tibor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Denis PONIŽ, 1982: Zrenje Agate Schwarzkobler. *Triptih Agate Schwarzkobler*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Vladimir PROPP, 1984: Morfologija pravljice. Metoda in gradivo. *Ruski formalisti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 400–405.
- Shlomith RIMMON-KENAN, 1988: Tekst: Fokalizacija. *Putevi* (Banja Luka) 35/2. 91–105.
- Ignác ROMSICS, 1999: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Jutka RUDAŠ, 2006: *A szellem finom játéka. A kortárs magyar irodalom interkulturális aspektusai*. Budapest: Kijárt Kiadó.
- Aleksander SKAZA, 1984: Komentarji in opombe. *Ruski formalisti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 421–484.
- Aleksander SKAZA, 1982: Mihail Mihajlovič Bahtin. Oris življenja in dela. *Mihail Bahtin: Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 384–419.
- Dominik SMOLE, 2004: *Črni dnevi in beli dan*. Ljubljana: DZS.
- Franz STANZEL, 1992: Pripovedni tekst u prvom i pripovedni tekst u trećem licu. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Priredio Vladimir Biti. Biblioteka Theoria universalis. Zagreb: Globus. 178–200.
- STENDHAL, 1972: *Le rouge et le noir*. Paris: Le Livre de Poche.
- Zdenko ŠKREB et al., 1986: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Miran ŠTUHEC, 2000: *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba.
- Rapa ŠUKLJE, 1969: Pogledi na Henryja Jamesa, v: Henry James: *Ambasadorji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Aleksander SKAZA, 1987: Sovjetska literatura in doktrina socialističnega realizma v povojni slovenski publicistiki in prevodih. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 39–51.
- SVETO PISMO *Stare in Nove zaveze*, 1997. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.
- István B. SZABÓ, 2002: Ottlik Géza és Mándy Iván. *A magyar nyelv és irodalom enciklopédiája*. Budapest: Magyar Könyvklub. 581–584.
- Mihály SZEGEDY-MASZÁK, 1994: *Ottlik Géza*. Pozsony: Kalligram kiadó.
- Mihály SZEGEDY-MASZÁK, 1987: „A regény, amint írja önmagát”. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Rudi ŠELIGO, 1968: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Maribor: Založba Obzorja.

- Jože ŠIFRER, 1987: Beseda. *Enciklopedija Slovenije 1. A–Ca*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Beáta THOMKA, 1995: *Mészöly Miklós*. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Boris TOMAŠEVSKI, 1998: *Teorija književnosti*. Preveo Josip Užarević. Zagreb: Matica hrvatska.
- Anikó N. TÓTH, 2006: *Szövegvándor*. Pozsony: Kalligram.
- Dénes SOKCSEVITS, Imre SZILÁGYI, Károly SZILÁGYI, 1994: Déli szomszédaink története. Budapest: Bereményi Könyvkiadó.
- Josip VIDMAR, 1987: Socialna misel in literatura. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 5–9.
- Tomo VIRK, 1991: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Založba Obzorja.
- Tomo VIRK, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Tomo VIRK, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Tomo VIRK, 2007: *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Peter VODOPIVEC, 2006: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- Julianne WERNITZER, 1983: Hallgató és tett. *Az elemzés kalandjai*. Budapest: ELTE BTK Esztétika Tanszék. 144–167.
- Franc ZADRAVEC, 1987: Pojmovanje literarnega realizma na Slovenskem med vojnama. *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 13–38.
- Franc ZADRAVEC, 1981: Roman in politična snov. *Miško Kranjec: Pisarna*. Murska Sobota: Pomurska založba. 419–432.
- Franc ZADRAVEC, 1988: Poet prekmurskih ravnin. *Miško Kranjec 1908–1983*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Franc ZADRAVEC, 2007: *Miško Kranjec 1908–1983*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2003: *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2006: Sodobna slovenska proza. *Svetovni dnevi slovenske literature. Almanah*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 13–17.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2008: The Contemporary Slovene Novel. *Slovene Studies* 30. 2. 155–170.